

Autoritarismo y democracia
Autoritarisme et démocratie
Autoritarianism and Democracy
Autoritarismo e democrazia



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 Digital interiors. The Internet Housing Policies Meet
 the Age of Confinement, *Pilar Carrera*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 De los inicios de la Sinfonía a Beethoven. Un paradigma de
 construcción europea, *Emilio Fernando García Díaz*
 La Música o el 27, *Francisco Silvera*
 Chillida y la poesía, *Clara Janés*

A propósito de *Destino* (2003), de Salvador Dalí y Walt Disney,
Basilio Casanova

DOSSIER: AUTORITARISMO Y DEMOCRACIA/AUTORITARISME ET
 DEMOCRATIE/AUTORITARISM AND DEMOCRACY/AUTORITARISMO
 E DEMOCRAZIA (*Ricardo Azuaga, ed.*)

Introducción, *Ricardo Azuaga*

(Contra)memoria y biopolítica en *Todos tus muertos*
 (Carlos Moreno, 2011), *Bibiana Patricia Pérez González*

Identidad cultural latinoamericana: la mirada heteróclita
 y la reivindicación del indígena, *Xiomara Leticia Moreno*

Modernizando la nación. Democracia y autoritarismo en el Comité
 filmico de la industria petrolera (Venezuela 1947-1951),
María Gabriela Colmenares España

Sagrado y obsceno. Entre el personaje rebelde, los tipos sociales
 y el color local, *Ricardo Azuaga*

Videojuegos para el desarrollo del pensamiento crítico y el diálogo,
Alexandra Ranzolin

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

WHO'S WHO

DIGITAL INTERIORS

Pilar Carrera

One of the main characteristics of today's private and intimate environments is that they are completely pervaded by mass media, and more specifically by the spider's web of the Internet. Through the Internet, we incessantly generate mappable traces of our opinions, desires, wills, preferences, values, interests, fears, mindsets and moods, concerns, etc. If we take a quick look at our relationship with mass media screens and interfaces throughout the 20th century up to the present day, we can easily appreciate how the trend has been a sustained and progressive reduction in both physical and symbolic distance and an increasing sophistication in the forms of control through mass media technology as they have steadily penetrated the private and intimate spaces of the individual.

Co-publicada por / Co-publiée par
 Co-published by / Co-pubblicata da
 Departamento de
 Teoría de los Lenguajes y
 Ciencias de la Comunicación
 (Universitat de València.
 Estudi General, UVEG)
 & The Global Studies Institute de
 l'Université de Genève
 (GSI-UniGe)

Director / Directeur
 Editor-in-Chief / Direttore
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

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

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

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

Maquetación / Mise en page
 Layout / Impagazione
 Montserrat Mas

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

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

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

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

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

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

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

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta/On the cover/Dans la couverture/In copertina: *Sin título*, © Pilar Moreno, 2020.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 19 (2020)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE

**Digital interiors. The Internet Housing Policies
 Meet the Age of Confinement**

Pilar Carrera 5

PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE

De los inicios de la Sinfonía a Beethoven.

Un paradigma de construcción europea

Emilio Fernando García Díaz 21

La Música o el 27

Francisco Silvera 37

Chillida y la poesía

Clara Janés 49

**A propósito de *Destino* (2003), de Salvador Dalí
 y Walt Disney**

Basilio Casanova 59

DOSSIER:

AUTORITARISMO Y DEMOCRACIA / AUTORITARISME

ET DEMOCRATIE / AUTORITARISM AND DEMOCRACY /

AUTORITARISMO E DEMOCRAZIA

(Ricardo Azuaga, ed.)

Introducción

Ricardo Azuaga 71

**(Contra)memoria y biopolítica en *Todos tus muertos*
 (Carlos Moreno, 2011)**

Bibiana Patricia Pérez González 75

**Identidad cultural latinoamericana: la mirada
 heteróclita y la reivindicación del indígena**

Xiomara Leticia Moreno 85

**Modernizando la nación. Democracia y autoritarismo
 en el Comité filmico de la industria petrolera
 (Venezuela 1947-1951)**

María Gabriela Colmenares España 95

**Sagrado y obsceno. Entre el personaje rebelde,
 los tipos sociales y el color local**

Ricardo Azuaga 111

**Videojuegos para el desarrollo del pensamiento
 crítico y el diálogo**

Alexandra Ranzolin 125

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO

Pilar Carrera, *Basado en hechos reales*

Valerio Rocco Lozano 139

Paulino Viota, *La herencia del cine*

Santos Zunzunegui 143

**Francisco A. Zurian, M. Isabel Menéndez Menéndez
 y Francisco José García-Ramos (eds.), *Edad y
 violencia en el cine. Diálogos entre estudios
 etarios, de género y filmicos***

Laura Pacheco 146

**Adriano Messias, *Todos los monstruos de la Tierra:
 bestiarios del cine y de la literatura***

Oscar Cesarotto 149

WHO'S WHO 155

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE

ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 165

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION

PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 177



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Digital interiors

The Internet Housing Policies

Meet the Age of Confinement

Pilar Carrera

Received: 24.04.2020 — Accepted: 20.05.2020

Título / Titre / Titolo

Interiores digitales.
Intérieurs numériques.
Interiori digitali.

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

One of the main characteristics of today's private and intimate environments is that they are completely pervaded by mass media, and more specifically by the spider's web of the Internet. Through the Internet, we incessantly generate mappable traces of our opinions, desires, will, preferences, values, interests, fears, mindsets and moods, concerns, etc. If we take a quick look at our relationship with mass media screens and interfaces throughout the 20th century up to the present day, we can easily appreciate how the trend has been a sustained and progressive reduction in both physical and symbolic distance and an increasing sophistication in the forms of control through mass media technology as they have steadily penetrated the private and intimate spaces of the individual. This article analyzes some of the consequences of the increasing loss of symbolic and physical distance with mass media and informational technologies. The confinement caused by COVID-19 has led to an unprecedented restriction of public freedoms in countries with a long democratic tradition, combined with the generalization of legitimate and imperious digital surveillance undertaken in the name of the «public interest» especially through smartphones. It is the perfect example of an encapsulated and strictly media- controlled privacy accompanied by a massive, extensive and frenetic use of the Internet as the only window «open to the outside world» and the only means of contact as vicarious as it is frustrating with the other. The COVID-19 crisis has permitted the foreshadowing of the true dimension of the Internet in terms of control and social engineering, following decades of adaptation, interiorization and massive adoption of the medium by the citizenry. In this perfect storm in which two viral natures collided (that of the internet and that of COVID-19), the structural links between the Internet and socio-political isolation have become clear.

Una de las principales características de los entornos privados e íntimos de hoy en día es que están completamente impregnados por los medios de comunicación, y más concretamente por la telaraña de Internet. A través de Internet, generamos, incesantemente, rastros mapeables de nuestras opiniones, deseos, voluntad, preferencias, valores, intereses, temores, mentalidades y estados de ánimo, preocupaciones, etc. Si examinamos rápidamente nuestra relación con las pantallas e interfaces de los medios de comunicación de masas a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, podemos apreciar fácilmente cómo la tendencia ha sido una reducción sostenida y progresiva de la distancia física y simbólica y una creciente sofisticación de las formas de control a través de la tecnología de los medios de comunicación de masas a medida que han ido penetrando en los espacios privados e íntimos del individuo. Este artículo analiza algunas de las consecuencias de la creciente pérdida de distancia simbólica y física con los medios de comunicación y las tecnologías de la información. El confinamiento causado por el COVID-19 ha conducido a una restricción sin precedentes de las libertades públicas en países con una larga tradición democrática, combinada con la generalización de la vigilancia digital legítima e imperiosa emprendida en nombre del «interés público» especialmente a través de los *smartphones*. Es el ejemplo perfecto de una privacidad encapsulada y estrictamente controlada por los medios de comunicación, acompañada de un uso masivo, extenso y frenético de Internet como única ventana «abierta al mundo exterior» y único medio de contacto tan vicario como frustrante con el otro. La crisis del COVID-19 ha permitido presagiar la verdadera dimensión de Internet en términos de control e ingeniería social, tras décadas de adaptación, interiorización y adopción masiva del medio por parte de la ciudadanía. En esta tormenta perfecta en la que han chocado dos naturalezas virales (la de Internet y la del COVID-19), se han puesto de manifiesto los vínculos estructurales entre Internet y el aislamiento sociopolítico.

L'une des principales caractéristiques des environnements privés et intimes d'aujourd'hui est qu'ils sont complètement envahis par les médias, et plus particulièrement par la toile d'araignée de l'Internet. Avec l'Internet, nous générons sans cesse des traces cartographiables de nos opinions, désirs, volonté, préférences, valeurs, intérêts, craintes, mentalités et humeurs, préoc-

cupations, etc. Si nous examinons rapidement notre relation avec les écrans et les interfaces des médias de masse tout au long du XXe siècle jusqu'à nos jours, nous pouvons facilement apprécier la tendance à une réduction soutenue et progressive de la distance tant physique que symbolique et à une sophistication croissante des formes de contrôle par la technologie des médias de masse, à mesure qu'elles pénètrent dans l'espace privé et intime de l'individu. Cet article analyse quelques conséquences de la perte croissante de la distance symbolique et physique avec les médias de masse et les technologies de l'information. L'enfermement provoqué par le COVID-19 a conduit à une restriction sans précédent des libertés publiques dans des pays ayant une longue tradition démocratique, combinée avec la généralisation d'une surveillance numérique légitime et impérieuse entreprise au nom de «l'intérêt public», notamment par le biais des smartphones. C'est l'exemple parfait d'une vie privée encapsulée et strictement contrôlée par les médias, accompagnée d'une utilisation massive, extensive et frénétique de l'Internet comme seule fenêtre «ouverte sur le monde extérieur» et seul moyen de contact aussi virtuel que frustrant avec l'autre. La crise provoquée par le COVID-19 a permis de préfigurer la véritable dimension de l'Internet en termes de contrôle et d'ingénierie sociale, après des décennies d'adaptation, d'intériorisation et d'adoption massive du média par les citoyens. Dans cette tempête parfaite où deux natures virales se sont rencontrées (celle d'Internet et celle du COVID-19), les liens structurels entre Internet et l'isolement sociopolitique sont devenus évidents.

Una delle caratteristiche principali degli ambienti privati e intimi di oggi è che sono completamente pervasi dai mass media, e più precisamente dalla ragnatela di Internet. Attraverso Internet, generiamo incessantemente tracce mappabili delle nostre opinioni, dei nostri desideri, della nostra volontà, delle nostre preferenze, dei nostri valori, dei nostri interessi, delle nostre paure, delle nostre mentalità e dei nostri stati d'animo, delle nostre preoccupazioni, ecc. Se diamo un rapido sguardo al nostro rapporto con gli schermi e le interfacce dei mass media per tutto il XX secolo fino ai nostri giorni, possiamo facilmente apprezzare come la tendenza sia stata una costante e progressiva riduzione della distanza tanto fisica come simbolica e una crescente sofisticazione delle forme di controllo attraverso la tecnologia dei mass media che hanno costantemente penetrato gli spazi privati e intimi dell'individuo. Questo articolo analizza alcune delle conseguenze della crescente perdita di distanza simbolica e fisica dai mass media e dalle tecnologie informatiche. Il confinamento causato dal COVID-19 ha portato a una restrizione senza precedenti delle libertà pubbliche in paesi con una lunga tradizione democratica, combinata con la generalizzazione della sorveglianza digitale legittima e imperiosa intrapresa in nome dell'«interesse pubblico» soprattutto attraverso gli smartphone. È l'esempio perfetto di una privacy incapsulata e strettamente mediatica, accompagnata da un uso massiccio, esteso e frenetico di Internet come unica finestra «aperta al mondo esterno» e unico mezzo di contatto, insieme indiretto e frustrante, con l'altro. La crisi del COVID-19 ha permesso di prefigurare la vera dimensione di Internet in termini di controllo e di ingegneria sociale, dopo decenni di adattamento, interiorizzazione e adozione massiccia del mezzo da parte della cittadinanza. In questa tempesta perfetta in cui si sono scontrate due nature virali (quella di Internet e quella del COVID-19), i legami strutturali tra Internet e l'isolamento socio-politico sono diventati ormai evidenti.

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

Internet, intimacy, mass media, politics, control, privacy, virality, COVID-19.
Internet, intimidación, mass media, política, control, privacidad, viralidad,
COVID-19.

Internet, intimité, massmédia, politique, contrôle, privacité, viralité, COVID-19.
Internet, intimità, mass media, politica, controllo, privacità, viralità, COVID-19.



Even if it communicates nothing, discourse represents the existence of communication; even if it denies the obvious, it affirms that speech constitutes truth; even if it is intended to deceive, it speculates on faith in testimony.

JACQUES LACAN

The distance with the mass media interface has been drastically reduced in the digital media system. This becomes clear if we trace a timeline from the unreachable cinema screen, situated at a considerable distance, both in the collective imaginary and with respect to the viewer's body, passing through the intermediate position occupied by the TV screen, which, despite having entered the private and domestic space, continued to prescribe a physical distance of consumption which was accompanied by a socialization of the gaze (the context of a familiar or group consumption¹), to the native Internet screen which, especially in the case of mobile devices and similar gadgets, is practically stuck to our body and which we see as a daily extension of ourselves. But it's not just about the distance or size of the screen, it's about the whole institutionalized mode of reception of the Internet medium, regardless of the size or nature of the screen. It doesn't matter if we talk about a Netflix series that is consumed through a computer screen or through a big TV screen. The interiorized and socialized discourse about the Internet as a medium that enables free choice and the empowerment of users, as opposed to the precedent «unidirectional» and «dictatorial» media, has had an effect on audiences

¹ Watching television without company has been associated symbolically and in terms of representation with loneliness (the rupture of the social bond, to a greater or lesser extent); consuming the Internet unaccompanied no longer entails this type of connotation, since it is considered the *natural* way to consume the medium.

and has generated a predisposition towards the Internet medium mostly unaware of power relations, the lack of equipollence and the biased and strategic nature of the medium in favor of ideological assimilation of a simulacrum of closeness, non-intentionality, horizontality, everydayness, free choice and control on the part of the average user. The normalized reception modes through which we consume a series programmed on a television channel and a series through Netflix, to give an example, are very different and determine the meaning and effects that this media discourse provokes. The feeling of free choice and control over the contents of these platforms, even though it is a mere phantasmagoria (actually users do not decide anything or control anything that is really relevant or strategic), determines a much more casual reception and a more naïve approach to media discourses shored up by a feeling of closeness to the medium that only contributes to its doctrinal effects being much more powerful. This, shall we say, «lowering of defenses» that has been induced for decades through the dominant and normalized discourse on the Internet has paved the way for a depoliticized reception whose main consequence is that the political effects of the medium are, actually, much more powerful, as is its potential to influence the values, beliefs, actions and, in general, the expectational horizon of individuals. As Gilles Deleuze (5) pointed out, «types of machines are easily matched with each type of society—not that machines are determining, but because they express those social forms capable of generating them and using them». Those environments, in the context of what Deleuze called «societies of control» accomplish the main functions of organizing production and administering life.

One of the effects of the digital logic is that, under an apparently almost infinite diversity and variety of media discourses, a cultural and discursive homogenization is taking place, a strict formatting of the narratives that account for the given and the possible, for the «natural» relations between human beings and for the meaning of individuality. The Internet has probably allowed creation of the largest discursive and representational

oligopoly in history. Once again, it is not the manifest content or the apparent variety of contents that we need to focus on, but rather it is on the structure or, better still, on the shaping of these discursive elements, in order to notice the prevailing sensation of *déjà vu*. The analysis of the Internet from the discursive point of view should be approached eminently not in terms of its manifest contents, but from the perspective of its institutionalized mode of reception that formats and standardizes all possible contents. It must be taken into account that as decisive as the modes of representation are, they are the modes of reception that the discourse triggers. A good part of the political effects of a given narrative derive from these latter.

As stated in a recent study (Carrera), the annulment of the spectacular distance (the cancellation of the physical and symbolic distance with the medium) at the reception level and its implications, has far-reaching socio-political consequences, resulting in what the mentioned study describes as a «society without spectacle». Spectacle, as we use the term here, means, essentially, a mode of reception marked by a symbolic distance with the medium and its representational interface (the *screen*, conceived in broad terms as the representational *shield* of a specific socio-economic system) and, therefore, with the contents displayed. That means that spectacle is essentially generated at the level of reception, not at the level of the manifest content of representation. The same film consumed through a cinema screen and through a mobile or computer screen will lead to a spectacular reception mode (in the first case) or not (in the second), regardless of whether it is the same film with the same contents and the same images. It is evident that the reception mode and the normalized experience associated with it determines to a great extent the meaning and the way we relate to representation. Since it (the socialized reception mode) incorporates content of a metatextual order, no textual analysis that attempts to determine the effects that a discourse may have on the audience that consumes it, should omit the prevalent (institutionalized) mode of reception of a specific medium. It is in that sense that we can affirm,

following McLuhan, that the medium is (also) the message, since it establishes the relational framework (the political dimension of this should not go unnoticed) with representation. The political dimension of representation (including artistic representation) as we understand it, is closely linked to the modes of reception, not just to the modes of representation considered as an affair that essentially concerns the instances of the «author» or the «emitter»², and the explicit content and the pronouncements contained in a specific discourse. It is not only a question of statements and specific images displayed, for instance, in a film or a novel, it is a question of the system of reception that underlies the inner structure of a discourse (the patterns that govern the interwovenness of form and manifest content) and the institutionalized bond with the medium through which a specific representation is displayed.

There are multiple levels, then, in the construction of the political dimension of a representation, and they include both the modes of reception that the discourse conveys (each text describes and prescribes a model receptor, in the same way that we prefigure a model receptor when we write different emails to different persons while dealing with the same matter) and those that are determined by the medium itself through the institutionalized and interiorized discourse about it. Let's see an example of the latter: The rhetoric of cinema, the rhetoric of TV and the rhetoric of Internet are very different as far as the spectator / user / citizen is concerned. We can easily recognize the myth of Big Brother and the alienated masses, the hierarchical structure of communication in the case of TV and the myth of the empowered user, horizontality and the user-friendly medium in the case of the Internet. Since it is obvious that there is no substantial difference between TV and the Internet as mass media in terms of systems of power at the service of economic and political interests, the apparent horizontality and conviviality of Internet

² Both are textual instances, not «individuals». The same happens with the receiver (user, spectator, etc.) that is also a textual instance constructed through discourse and intended as a textual environment which prescribes how the individuals exposed to a form of representation relate to that form.

can thus only be conceived as a simulacrum, that, precisely, serves to keep the business (the system) running in optimal conditions. The Internet user is no more in control of the medium than the television masses were. But, and this is the important thing here, individuals *feel different* as receivers (they have been intensively coached to feel different). It has been instilled in them with crushing insistence that the experience of Internet consumption is associated with free choice, user empowerment, etc., to the point of establishing a mode of reception in which structural suspicion³ and alertness towards the environment the Internet creates has been replaced by small precautions against its fraudulent and marginal use.

What is important is that behind the empowerment and overexposure of a domestic, private scenography, behind the exaltation of a strictly private relationship with the Internet medium, what is being systematically veiled and concealed is the intrinsic political nature of all media, that is, their function as naturalizers and preservers of the dominant power relations at a given historical moment. There is no greater contradiction in terms than calling a medium «revolutionary» in the sense that it would destabilize existing power structures, as has been the case with the mainstream discourse on the Internet that simulated a fallacious situation of a medium beyond control, since millions of users could directly express their views through it. The production of consent in the case of Internet passes through the simulation of a free and deregulated environment, the most recent metamorphosis of the fiction of the «free market» integrated by «free individuals» performing in an abstract and depoliticized background of equal opportunities.

Pierre Klossowski wrote in 1969, in a book about Nietzsche, «there is no longer a “bourgeois” society, but something much more complex that has replaced it: an industrialist organization that, conserving the appearances of the bourgeois building, regroups and multiplies the social classes according to the growth or the

³ Echoing the expression of Paul Ricoeur, «hermeneutics of suspicion», that he used to refer to the work of Marx, Nietzsche and Freud.

decrease of increasingly diversified needs» (Klossowski, 25). The Internet, as a medium, is a clear exponent of this society. It cannot, therefore, be confronted critically through the categories, which applied to a classical bourgeois society, are in fact the ones that have been mostly used to «critically» theorize about mass media, including the Internet. This «industrialist organization» that Klossowski considered has replaced the bourgeois society, implies in Gilles Deleuze's words, «new ways of handling money, profits, and humans that no longer pass through the old factory form». According to Deleuze, these were «societies of control», organized around the logic of the corporation.

The Internet imaginary has deployed a symbolic space of privacy and intimacy, staging some sort of return to the womb which makes it easier to make off with the political and economic dimensions of every medium and that ties in perfectly with the current capitalist logic and its inherent all-private (therefore, helpless) subjectivities. This focalization on privacy, private space and private individuals is eminently ideological, but what is important, since it has effects that largely transcend this closed and meticulously isolated private realm of the Internet, is that to relate to the medium from this imaginary space, established from above and that formats the user's experience, determines the modes of reception of the representations that circulate through it. We should never forget that privacy is a political construction, not its opposite. As Freud (1920) explained, «in the psychic life of the individual, "the Other" is regularly present as a model, as an object, as a helper and as an enemy, and in this way individual psychology is at the same time in a broad, but completely legitimate sense, social psychology».

The fallacious discourse about a free market and the fiction of a universal free individual performing in an abstract regime of free competition bolsters the mainstream discourse of the Internet, a rhetoric that stages decontextualized «global» individuals, supposedly free and empowered users acting in the deregulated and wild space of the Internet. It is therefore the same rhetoric underlying the defense of unrestrained capi-

talism (actually less «wild» than it might seem, guarded and protected as it is by the power of the state that, if necessary, comes to its rescue) and at the service of the same cause. Internet discursive spaces are in fact strictly regulated by the logic of power (the law of the strongest) and economics (profitability). It is this logic and not that of a publicized universal «free concurrence» that governs the medium. When we speak of institutionalized discourse, we must take into account Foucault's statement: «Discourse is not simply that which translates (reflects) the struggles or systems of domination, but that for which, and by means of which, one fights, that power which one wants to possess» (Foucault, 12).

We must conclude then that the fiction of the empowered creative user is essentially a political discursive device (politics, as we understood it, incorporates the socio-economic and cultural fields). This is not without consequences. We will attempt to outline some of them in the pages that follow.

The Internet as a medium creates an environment that «formats» all contents accessible through it, and inserts them into its own logic. This formatting prevents content channeled through the Internet from being displayed according to a logic that would allow it to intervene or act upon the media or extra-media context. The Internet is a highly structured language (or, to be more specific, a metalanguage, a programming language), not just an aseptic channel. As Richard Serra (200) pointed out, «every language has a structure about which nothing critical can be said in that language. There has to be another language, which deals with the structure of the first one but has a different structure to criticize it». It is evident that this critical language cannot be deployed within its own environment (the Internet environment).

The foregoing are some characteristics of the space, of the «digital urbanism» that the Internet creates for its users to inhabit; a kind of mass media driven architecture that operates in the representational and symbolic realms of public communication and popular culture and from there deploys profound political and econom-

ic effects. The determination of these symbolic spaces and the proto-individualities designed to inhabit them is not of the order of the ontological and the ineluctable, as intended by some. It requires the *free* acceptance by citizens of these premises. We should never forget that mass media are systemic branches, not isolated devices of «mere» entertainment and even less so are they instruments of emancipation as we have heard many times concerning the Internet. This pro-systemic model inhabitant and its spaces are, therefore, representations generated in the realm of power, the same that creates the laws according to which «popular culture» is produced and reproduced. What we will attempt to define below is the Internet «urbanism» and the prototype of interior and privacy it implies (that is, the type of individuality it proposes).

One of the most remarkable (and misleading) things about the Internet is the ontologization and generalization of the logic of a very concrete mass media and the extrapolation of this logic to the society as a whole. Suddenly, The Network and its structure have become, according to the dominant discourse, as if by magic, a mirror of the structure of 21st century society, amidst proclamations that could be described as naive if they were not openly functional, systemic and, most of the time, demagogic. Utterances, which are probably, on many occasions, formulated without an explicit deceptive intention, such as «organicists models in which each member obediently serves the whole were clearly out»; «assemblages are not governed by any central head»⁴ —(Bennet, 84)— or, alluding to the entropy of the network, «a grid of discrete locations all of which from the point of view of the system have an equal probability of being accessed» (Terranova, 90) end up promoting and backing up the deceptive assertion that Internet has ended the «old» hierarchy, power, inequalities... It is very misleading to identify the architecture of the Internet with the architecture of society as a whole, and to transpose a technopolitical rhetoric of decentralization, interactivity, potential entropy,

⁴ On the contrary, the force of the state and of the systemic constraints on the individual are no less present in the age of Internet, it goes without saying.

etc. into the social realm as if a specific technology would transform the logic of the Leviathan into a happy meadow of unrestrained subjective freedom. This idealistic and deceptive fable of abstract empowered users defined only in their private relationship with a pervading and powerful mass media, expressly ignores the power structures and constraints that determine the civitas (class, power, money, economic constrictions, etc.) and the means of communication through which the production and reproduction of (discursive) power are consummated.

The architecture of the Internet is said to produce, immediately and in a replicative way, «new modes of networked sociality» (Rossiter, 96). We have heard that idea in multiple variants with the same conservative and dogmatic background. So, this ideological discourse centered on a specific «mass media architecture» overlaps and hides the political-economic architecture of a society that is based on inequality, class segregation and power relationships (as are the majority of societies known till now, by the way). The «political correctness» at work here is by no means innocuous. Media communication, information architecture, are derivatives, stabilizers and preservatives of a system, not founding or constituent principles of a specific social system or a «new order».

As a general rule, the logic of the mass media, including the Internet, is the logic of power, not of «emancipation» or subversion. The Internet is, as happens with all media, conservative by definition. The functional systemic character of the mediated communication was clearly stated from the beginning of the theorization about media and popular culture. It is true that in the pre-Internet media architecture, which has been defined *against* the «new digital order» as centralized, unidirectional, non-interactive, hierarchical ..., the existence of enunciative hierarchies and the evidence of power structures were more evident. The Internet, with its architecture of informational flows, apparently decentralized and horizontal, hides the centralized and hierarchical order behind it much more effectively, presenting itself through an apparently deregulated, plural

and libertarian scenography. This global and formatted point of view, in order to be effective, has to pretend that it itself is not a point of view, taking up Bourdieu's words, but only an «aseptic channel» that generously and disinterestedly «gives (public) voice» to everyone. This «new order» is essentially the old one in new clothes decorated with claims about freedom, empowerment, creativity, etc.

One of its ad-concepts appeals to the phantasmagoria of a rhizomatic and fragmented space. The overexploitation of Deleuze's concepts (among which is that of «rhizome») in order to legitimize a mass media-based conservative discourse disguising itself as progressive should be considered a sign of the times. A similar thing happens with Walter Benjamin, among other so-called «radical» authors. The appropriation of their assumed «radical» discourse through quotations whose interpretational horizon is highly institutionalized are in the line of the domestication of theory that we can see all around us. Just to give two examples of conceptual domestication: the rhizomatic and anti-institutionalized space of Deleuze is identified and assimilated into a controlled Internet network that strictly follows the logic of capital, and the anti-dogmatic use of the fragmentary form in Benjamin is identified with the simulacra of fragmentation and a supposed decentralized and plural cyberspace in which fragments are not in fact discursive destabilizing forces but are at the service of a few institutional discourses and meta-discourses to which they belong and which they prop up through users' viralization. The hyper textual logic of the mass media Internet is, both in conceptual and socio-political terms, only a phantasmagoria of a linear and compulsory logic, since the discourses that are fragmented are inserted into a logic which is not that of emancipation but of control, and since, as we have said, there is no possibility of a «radical» mass media. A progressive mass media or a mass media that would make possible the empowerment of the most disadvantaged classes or of citizens who do not have access to power (in the different spheres of life) could be accurately defined as a «monster» and if the Internet is

characterized by something, it is the direct elimination of the possibility of otherness (the global medium is also the medium that symbolically homogenizes everything under its logic. There is no possible Other and even less room for the epitome of the Other, that is the Monster).

We do not tire of repeating it: the logic of the mass media, which are business structures, is the logic of capital, and that logic is obviously opposed to anything that can fundamentally destabilize the structures that support it. Thus, behind the seemingly destabilizing and para-democratic showcases of a decaffeinated simulacrum of Rhizome and Fragment, lurk the well-known totalizing and hierarchical structures. What is actually «new» is a new form of populism driven by the «interactive media» and its rhetoric.

We can offer an example in which we are able to clearly appreciate two essential dimensions, in terms of social control, typical of the mass media (it must be taken into account that it is precisely this function of control and social homeostasis, undertaken essentially through the management of leisure time by means of «entertainment» products, by controlling the mainstream re-presentations, one of the main political functions of mass media and, therefore, of the Internet as such): we refer to the audiovisual serial production that practically monopolizes (especially among young people) leisure time dedicated to cultural consumption.

It is interesting at this point to allude to the highly structured, predictable and precisely anti-rhizomatic dimension of the serial production of mainstream platforms that almost completely monopolize the available leisure time. Under the appearance of an infinite variety, we find a highly homogenous discursive structure, which is responsible for producing this effect of déjà vu behind the apparent diversity of subjects and plots. The values and the morals of series as diverse as *Chernobyl* (HBO, 2019), based on the Chernobyl nuclear accident) and *The Terror* (AMC, 2018), based on the lost Franklin expedition), just to give two examples, are very similar. Both are declared to be based, closely or loose-

ly, on historical events («based on true events»⁵) while declaring themselves fictions, and the underlying message is: there are only depoliticized individuals against terror. Politics, according to these discourses, means the destruction of individuality, and is, by definition, unethical, and therefore, there is nothing that individuals can do to change anything, since they are just private fireworks, burning themselves out in a futile fight against the powers that be (whether it is the Soviet officers and politicians, or the imperial power). The message that underlies so many serial plots is then: politics equals violence, and terror and martyrdom are the only way left for «heroic» private individuals. The result is, obviously, a defense of conformism and the clear futility of opposing any current status quo. And all those moral prescriptions are said to be «based on true events». The seeming multiplicity of choices and discourses, when we dig a little deeper into the structure of those narratives and their subjacent values, reveals itself to be the opposite of a rhizome in every way. It is instead an arborescent structure, with a multiplicity of branches that have the same systemic roots. It also reflects a «factuality» and a conception of reality embodied into stereotyped and dogmatic fictional structure characterized by the denial of reality as a process and as a tensional structure open to uncertainty. The buzzed «uncertainty» omnipresent in mainstream media discourses is not the uncertainty that characterizes individual and civil freedom (political freedom), but the dissuasive interface used to persuade people that the forces that drive that system are completely out of their control. «We live in an age of uncertainty» is the motto of a *certain* establishment that conceals its logic behind the display of globalization. It is not the times that are uncertain, since the logic that governs them is clearly established, as always happens with the laws of capital. The «other» uncertainty that should be defended and preserved does not describe a state of facts, but rather designates a method: uncertain, then, becomes a verb: «to uncertain the world» means to confront the discursive fictional

structures that conform it at a specific moment, including those behind the informative and documentary narratives that are also built upon fictional structures. The demeaning and negative connotations attributed to uncertainty consistently bypass or omit the role that uncertainty plays in terms of political (and therefore individual) freedom.

The situation created by COVID-19, in which physical confinement and restrictions on civil liberties were accompanied by the outburst and hyperactivity on digital media, is a good metaphor for this inextricable imbrication between the mass media Internet and a controlled simulacrum of intimacy and privacy. Actually, the Internet logic seems to perform at its best in situations of confinement and even restriction of civil liberties. This authoritarian side of the medium does not only derive from the opportunities for control that it offers to governments and corporations, but also from the communicational logic it has cultivated among individuals that rely on it to channel fears, feelings and hopes. The temptation to legitimize with a scientific rubric the logic of surveillance and control inherent to the Internet is great. This has been clearly stated during the COVID-19 pandemic with numerous scientific voices explicitly or implicitly suggesting that the best way to keep the pandemic under control is through systematic surveillance of the population and citizens digital devices. One of the consequences we can expect from the post-COVID era is the legitimization and massive acceptance of control through digital means in order to «save the skin» of this «You» that the early propaganda about the Internet proclaimed as «empowered»⁶. Another consequence will be the general mistrust of the «other» as a source of contamination, an other no longer considered only in racial or classist terms, but of the other in general, *any other*, the refusal and mistrust of the very physicality of the other turned into a life threat. There is no better basis than this interiorized mistrust for consolidating

⁵ Cfr. Carrera, Pilar. *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*. Madrid: Cátedra, 2020.

⁶ The front page of Time Magazine of December 25, 2006 named «Person of the Year» the «You» of the average internet user declaring him «in control» of the Information Age: «In 2006, the World Wide Web became a tool for bringing together the small contributions of millions of people and making them matter». Retrieved from <http://content.time.com/time/magazine/europe/0,92,63,901061225,00.html>.

social control. The greater the loss of distance from the digital environment and the Internet as its most genuine representative, the more the distance from the real. The implications of this trend are enormous in socio-political terms.

Therefore, the representational spaces built upon the Internet rhetoric share some common features such as:

- 1) The chasm between the public and the private spheres. Most of the discursive production around the Internet is centered on a decontextualized and privatized user, omitting the cultural, political and economic factors upon which privacy is built and simulating an «insuperable» hiatus between privacy and politics. This decontextualized and «global» user is the one who is considered abstractly «empowered» by the Internet (only on the condition that the user remains an exclusively private enunciator).
- 2) The idea that «old corporations» and «old media» have lost control in the new digital environment in favor of new «independent» voices and influences flourishing in cyberspace is the perfect smokescreen to divert attention from the focus of control and influence by refocusing it on a kind of fluid environment (viscous, in fact) in which the proliferation of influential potentials would dilute the very notion of power.
- 3) According to the institutionalized Internet rhetoric, it is suggested that in a potential space of almost infinite possibilities (such has been the dominant picture of the Internet machinery), individuals would only be limited by their own creativity. The fallacy of the tabula rasa and the disintermediation myths are revealed to be quite useful for diverting attention from the structures of power that still administer and orchestrate the Internet «noise», which is not a form of anarchy but a simulacrum (a *mise en scene*) of the vanishing of corporate power. Mass media, Internet included, are highly structured and hierarchical devices. The «entropy effect», the «horizontality», the «desintermediation», etc., are just effects of meaning generated by a specific dominant rhetoric about the medium, a rhetoric that has been sustained and publicized not only by corporations, but also by academicians, intellectuals, journalists, etc.
- 4) At the same time that the dominant discourse on the Internet privileges in its particular *mise en scene* the private and anonymous individual, declaring him abstractly «empowered» by mere Internet access, there is a systematic and progressive undermining and discrediting of certain institutions, especially related to the public sector, which are accused of colliding with individuals' private initiative, of being made up of functionaries who enjoy a privileged situation and security in the face of the uncertainty that governs the rest of the population, etc. This systematic message of public opinion against the public sphere is perfect ground for creating a society in which the law of the toughest is the only one. The acceptance of this rhetoric on the part of the most vulnerable demonstrates the power of this mystification rhetoric fueled by the myth of the empowerment of the «common man» spread by the Internet.
- 5) Information, in the so-called «information society» is conceived as a mere repository of data, completely separated from any processual logic and totally isolated from the political notion of action. Beyond all the surrounding buzz on interactivity and feedback, lies an outright negation of action supported by notions such as the complexity of technologically driven societies, the overwhelming logic of globalization, etc. Once again, the private individual of the Internet is depicted as a depoliticized and innocuous character: John Berger's words seem appropriate to describe this Catch-22 situation and its «widespread, deliberate use of false ideological propaganda as a type of weapon. Such propaganda preserves within people outdated structures and ways of feeling and thinking, whilst forcing new experiences on them» (Berger, 153).
- 6) Behind all the buzz about the user's empowerment, the citizen-user is still represented in the dominant mass media rhetoric with condescendence and paternalism, an individual who is perpetually under age, and who is treated in a patronizing way.

- 7) There is no possible «information overload», since, by definition, information is overload. In the digital realm the role of mediated information is flooding everything, overflowing. Immoderate and excessive, information serves, in the first place, to prevent the very possibility of action, since information, if we consider it as a true basement for action, is always restricted, difficult to access, precise and scarce. The overloading of information that is systematically mentioned in relation to the Internet and the digital environment pertains to the first class: information used as a control device, based not upon classical forms of censure, but, instead upon a much more effective simulacrum of plurality and randomness.
- 8) The supreme commandment in this publicized allegedly hyper-private Internet abode is «never stop communicating». Obviously, the reason is, above all, business. The Internet business is based upon the phatic function, the continuous circulation of inputs, no matter the content. The «economy of the click» requires the interiorization on the part of the citizen of the necessity and the goodness of mediated communication. This assumption implies, of course, the punishments (well known, since they have been opportunely scenified by mass media) for not communicating, with ostracism and anomie being the most obvious forms of retaliation against the average citizen that refuses to adopt the digital media logic⁷.
- 9) In many ways, communication has become the new class divide, one of the main instruments for class segregation today. Those who are not part of the elite or do not have power, in the various manifestations in which power can be declined, must incessantly supply contents and feedback; they are the new informational proletarians, the workforce of the digital industry: supplying content, interacting, browsing... for free. They feed the business of the rulers, this is pure and raw economic logic. Those in power are exempt from the obligation of online interaction and mediated communication. They define, instead, the communication laws, the laws of the media, by which a society is governed and controlled and they manage to keep themselves out of the gigantic control and tracking mechanism that is the Internet. The media silence, the ability to control the media staging and *mise en scène* and the determination of the rules of media discourse, of its structure and its interdictions, are the main attributes of power. Silence, control of the media scenery, and the possession of *genuine* information (considered not as a smoke screen, but as (very scant information required for action and strategic decision making) are also attributes of power.
- 10) The «social housing» provided by the digital environment hides, behind an apparent democratization of the public media environment and behind a simulacrum of discursive transparency, plurality and horizontality, consisting in the creation of communicational ghettos and a «division of labor» focused on the provision of a labor force «for free» by the many (the so-called «interactive users») and on the use and profitability of the data they deliver while «surfing», searching and interacting by the few (those known, in what is claimed to be old Marxist jargon, as the dominant classes, specifically those who hold economic power). These new symbolic housing structures present, in this light, the same depressing and marginal face of the traditional «media suburbs» characteristic of the pre-Internet media system designed to be inhabited by the masses-audiences.
- 11) What kind of privacy and what conception of the individual is then promoted by this new media ecosystem? Far from the hyped empowered user, what we got is a phantasmagoria of empowerment that hides new forms of submission and control. This Internet private (person) is, actually, part of a massive army of informational under-proletariat meant to feed a system whose laws are completely out of their control and whose profits don't revert in any way to them. Users inhabit a hyperconnected

⁷ Not answering WhatsApp messages or not interacting with a peer group on the Internet has, as is obvious, its consequences.

world which means, on one hand, systematic control, and on the other hand, the definitive and most accomplished conversion of the so-called leisure time into industrial time (the Internet overwork, the consumption and use of the medium «out of the office», are a main part of the digital business consummated in what was traditionally considered «nonproductive time»). The house, *home*, the quintessential private space, has been transformed into a digital factory in which ultimately helpless private individuals in a hyperconnected space labor night and day *for free* (and also bear the costs of Internet access and various subscriptions). Nearly the perfect business.

12) The digital house («the smart house») is becoming a space of control and tracking in which progressively familiar objects, seemingly innocent, became unapparent spies and informants («intelligent houses») and «smart cities» are essentially declinations of the secularly announced informational Big Brother whose time seems to have come, finally, metamorphosed into unexpected non-heroic and familiar forms.). They are inhabited by «users», a term which, in principle, is rhetorically placed at the antipodes of the «masses», a designation of the reception field provided by the «unidirectional» and analogical media, which are usually opposed to the interactive and digital media (Internet). Nevertheless, what does «user» mean? User has been associated with the notions of action, creation and participation by what is known as the public or audiences. This supposed change of status with respect to the alienated masses, brought about by a medium (Internet) that in advertising jargon (and, more surprisingly, in self-designated theoretical discourses) is presented as an emancipatory medium, which would have given back to the spectatorial people (audiences) their rights and, in the first place, their right to the public word, does not take into account that the place of enunciation is not the place of discursive production, but of the determination of the rules governing the discourse. It is evident that those rules are

not decided by the users, that the only thing they can do is to assume a discursive logic, a hardware and a software that formats their discourse and to whose productive logic they are foreign.

13) If we go back to the etymology of the term things seem to be much clearer. «User», according to the Collins Dictionary is «a person or thing that uses something such as a place, facility, product or machine». In this definition all the interactive, emancipatory and creative glamour that the Internet user has been dressed in is deeply nuanced. The «something» that the user uses falls essentially outside its control, as well as the structure and the rules that determine this «something». The individualization of the undefined and gregarious «masses» through «individual» users, means nothing in terms of emancipation of the political subject behind the enunciative place reserved for the Internet user. This discursive instance (the user) is allowed to participate in a debate and foster a communicative logic that falls completely outside his reach. He doesn't rule the business and he is not even allowed to become a shareholder. What interests us here is the place of reception graciously granted by the owners of those means of productions to the working masses known as users. It is important to consider the concept in rhetorical terms, not in personal or individual terms; the user is, essentially, a discursive place that determines a specific mode of reception. It is a normative concept, not a descriptive or even less so, an objective one.

14) Reduced to a «user», the citizen can find little space to display his freedom as such. To begin with, regardless of the originality of the contents he generates on the Internet, he will never surpass the status of user (the capacity for domestication of the mere concept is enormous) and he must be aware that at any moment he can be denied its use. The Internet is, in fact, a private club in which very few members reserve the right of admission. The right to «customize» conceded to the user expresses clearly that the model upon which variations and customiza-

tions are allowed is granted by non-users. In short, the digital home in which users live as tenants is paid for doubly: with bills and with information (data) constantly provided through interactivity and that presupposes explicit and contractual acceptance of systematic monitoring and control by the owner of the services provided and used by users. Under this denomination the only individuality granted to this «global» informational user is that which leaves the individual out in the cold in political terms, on her own in a situation characterized by a complete lack of equipollence, i.e. the battered individuality of the outcast. We can consider the user, as a political category, much closer to the outcast or the immigrant whose political rights are not recognized than to the citizen allowed to explore (which means, to determine through enunciative acts) potential spaces of discursive freedom that obviously no subject can achieve being typified as a user. The potential relationship to the medium is determined by the enunciative place of «user», the rhetoric equivalent, under the rules of the digital economy, of the under-proletariat or the servant. User is the one who consumes and who is consumed (whose time is consumed by mass mediated communicational operations of a diverse order).

15) Just to put a recent and dramatic example, the confinement caused by COVID-19 led to an unprecedented restriction of public freedoms in countries with a long democratic tradition, combined with the generalization of legitimate and imperious digital surveillance undertaken in the name of the «public interest» especially through smartphones. It is the perfect example of an encapsulated and strictly media- controlled privacy accompanied by a massive, extensive and frenetic use of the Internet as the only window «open to the outside world» and the only means of contact as vicarious as it is frustrating with the other. The COVID-19 crisis has permitted the foreshadowing of the true dimension of the Internet in terms of control and social engineering, following decades of adaptation, interior-

ization and massive adoption of the medium by the citizenry. In this perfect storm in which two viral natures collided (that of the internet and that of COVID-19), the structural links between the Internet and socio-political isolation have become clear.

16) The COVID-19 crisis has made it possible to clearly visualize the structural link between the Internet and social control. Situations of restriction of civil liberties and confinement in democratic countries like those that occurred during this health crisis went hand in hand with the blossoming and healthfulness of the digital system. We are no longer faced with the old and often reactionary dilemma between the direct and the mediated or recorded, the physical and the vicarious, the «raw» and the «cooked», to borrow from the concepts of Levi-Strauss. What is new is that virtual space has clearly revealed itself to us as the place of a hyper-staged and fabricated «raw», of the rejection of all protocol and ceremony, of all erotic «dépense» in a Batailleian sense (the impossibility of mourning over the dead, is a clear and extreme example, but many more could be cited). Only the phantasmagoria of a real-time stock market is left. This is a new kind of hyper-coded barbarism, data-driven, contactless, that has little to do with the old, eminently physical, industrialized battleground. The naturalization in the Internet realm of political factors that are confused with an objective and unquestionable given reality («the unthought categories of thought that delimit the thinkable and predetermine thinking» (Bourdieu, 1982: 10), is related to the prevailing rhetoric of intimacy and privacy linked to the medium.

References

- BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERGER, John. *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

- BOURDIEU, Pierre. *Leçon sur la leçon*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
- CARRERA, Pilar. *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*. Madrid: Cátedra, 2020.
- DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle». *Pourparlers*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003, pp. 240-247.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Tomo II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1969.
- ROSSITER, Ned. «Organized Networks: Transdisciplinarity and New Institutional Forms». *Networks*. Ed. L.B. Larsen. Cambridge: The MIT Press, 2014, pp. 95-99.
- SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2011.
- TERRANOVA, Tiziana. «Network Dynamics». *Networks*. Ed. L.B. Larsen. Cambridge: The MIT Press, 2014, pp. 88-95.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

De los inicios de la sinfonía a Beethoven: un paradigma de construcción europea

Emilio Fernando García Díaz

Recibido 10.04.2020 — Aceptado 5.05.2020

Title / Titre / Titolo

From the beginnings of Symphony to Beethoven:
a paradigm of European construction
Dès les débuts de la symphonie jusqu'à Beethoven :
un paradigme de la construction européenne
Dall'inizio della sinfonia a Beethoven:
un paradigma della costruzione europea

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la escena musical europea está protagonizada por diversos estilos instrumentales con un marcado acento nacional, resultado de la herencia del convulso siglo anterior, y que confluirán en la creación de un lenguaje instrumental que hará posible la materialización de la forma musical más importante dentro del género orquestal: la sinfonía. La obra de los grandes compositores que sentarán las bases del género sinfónico desde entonces, Haydn y Mozart principalmente, no hubiera sido la misma sin la síntesis integradora de estilos que se produce a lo largo del siglo. Distintos elementos extramusicales (filosóficos, políticos, sociales, etc.) inciden directamente en la búsqueda de un estilo europeo que armonizó lo mejor de cada tradición nacional para conformar un lenguaje que ha significado una de las producciones más importantes de nuestra historia musical. Culminado ese proceso y conocidas las consecuencias dramáticas de ese delirio racional que intentó iluminar a la sociedad europea, y que tan bien ilustró Francisco de Goya, Beethoven es capaz de sobreponerse al vacío que nos dejó el enorme desengaño de tan altos ideales, para volver a conjugar en su última sinfonía todos los elementos originales de aquella tradición dieciochesca y producir un universo sonoro que vuelve a recuperar algunos de los paradigmas más hermosos de nuestro devenir cultural. Más allá de las palabras de Schiller, este artículo intenta subrayar los elementos compositivos que se integran en la más célebre de las sinfonías beethovenianas como ejemplo inspirador para superación de las tentativas nacionalistas y los conflictos que hoy vuelven a surgir dentro de nuestro espacio europeo.

During the first half of the 18th century the European music scene is characterized by different instrumental styles with a clear national shape, result of the turbulent previous century, that will converge in the creation

of the instrumental language that allowed the most important music form in the orchestral genre: symphony. The masterpieces that established the basis of the symphonic genre since then, Haydn and Mozart essentially, will not be the same without the synthesis of styles along the century. Non-musical elements (philosophical, politics, social, etc.) affected directly the search of a European style that combined harmonically the best of each national tradition in order to build a language that constitute one of the most important productions in our musical history. Once reached the process and known the dramatic consequences of this rational dream that tried to enlighten the European society, so well-illustrated by Goya, Beethoven was able to overcome the emptiness created by the big disappointment of such high ideals, and was able to blend in his last symphony all the original elements of the 18th century tradition and create a universe of sound that retakes some of the most beautiful model of our cultural development. Beyond Schiller's words, this article tries to underline the compositive elements integrated in Beethoven's most famous symphony as an inspiring example to get over nationalism and the conflicts that reappear today in our common European context.

Pendant la première moitié du XVIII^e siècle, la scène musicale européenne était dominée par divers styles instrumentaux à l'accent national marqué, résultat de l'héritage des bouleversements du siècle précédent, et qui convergeaient vers la création d'un langage instrumental qui allait permettre de matérialiser la forme musicale la plus importante au sein du genre orchestral : la symphonie. L'œuvre des grands compositeurs qui jetteront désormais les bases du genre symphonique, principalement Haydn et Mozart, n'aurait pas été la même sans la synthèse intégrative des styles produite tout au long du siècle. Différents éléments musicaux supplémentaires (philosophiques, politiques, sociaux, etc.) affectent directement la recherche d'un style européen qui harmonise le meilleur de chaque tradition nationale pour former un langage qui a signifié l'une des productions les plus importantes de notre histoire musicale. Une fois ce processus achevé et les conséquences dramatiques de ce délire rationnel qui a tenté d'éclairer la société européenne, et qui a été si bien illustré par Francisco de Goya, Beethoven est capable de surmonter le vide laissé par l'énorme déception d'idéaux aussi élevés, de réunir à nouveau dans sa dernière symphonie tous les éléments originaux de cette tradition du XVIII^e siècle et de produire un univers sonore qui reprend une fois de plus certains des plus beaux paradigmes de notre évolution culturelle. Au-delà des mots de Schiller, cet

article tente de mettre en évidence les éléments de composition qui sont intégrés dans la plus célèbre des symphonies de Beethoven comme un exemple inspirant pour surmonter les tentatives nationalistes et les conflits qui surgissent aujourd'hui à nouveau au sein de notre espace européen.

Durante la prima metà del settecento la scena musicale europea è stata dominata da diversi stili strumentali con un marcato accento nazionale, frutto dell'eredità dei rivolgimenti del secolo precedente, confluiti nella creazione di un linguaggio strumentale che ha permesso di materializzare la forma musicale più importante all'interno del genere orchestrale: la sinfonia. L'opera dei grandi compositori che da allora in poi avrebbero posto le basi del genere sinfonico, soprattutto Haydn e Mozart, non sarebbe stata la stessa senza la sintesi integrativa degli stili prodotti nel corso del secolo. Diversi elementi extra musicali (filosofici, politici, sociali, ecc.) influiscono direttamente sulla ricerca di uno stile europeo che armonizza il meglio di ogni tradizione nazionale per plasmare un linguaggio che ha significato una delle produzioni più importanti della nostra storia musicale. Culinato il processo, con le drammatiche conseguenze del delirio razionale che cercò di illuminare la società europea, e che è stato ben illustrato da Francisco de Goya, Beethoven è in grado di superare il vuoto lasciato dall'enorme delusione di tali alti ideali, di combinare ancora una volta nella sua ultima sinfonia tutti gli elementi originali di quella tradizione settecentesca e di produrre un universo sonoro che recupera ancora una volta alcuni dei paradigmi più belli della nostra evoluzione culturale. Al di là delle parole di Schiller, questo articolo cerca di mettere in evidenza gli elementi compositivi che si integrano nella più famosa delle sinfonie beethoveniane come esempio ispiratore per superare i tentativi nazionalisti e i conflitti che oggi si ripresentano all'interno del nostro spazio europeo.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Tradición nacional, estilo europeo, síntesis, lenguaje instrumental sinfónico, Haydn, Mozart, Schiller, Beethoven, Goya.
National tradition, european style, synthesis, symphonic instrumental language, Haydn, Mozart, Schiller, Beethoven, Goya.
Tradition nationale, style européen, synthèse, langage instrumental symphonique, Haydn, Mozart, Schiller, Beethoven, Goya.
Tradizione nazionale, stile europeo, sintesi, linguaggio strumentale sinfonico, Haydn, Mozart, Schiller, Beethoven, Goya.

El artículo que aquí comienza no pretende conformar un análisis pormenorizado de los estilos que caracterizaron la escritura instrumental del XVIII ni de su posible contribución a la última sinfonía beethoveniana. Tan sólo, como simple intérprete que reconoce especial predilección por la obra de algunos autores que irán apareciendo en esta breve reflexión, intentaré hacer ac-

cesible al lector no especializado algunos elementos estilísticos fundamentales para comprender la evolución del lenguaje sinfónico. Simplificaré, sin banalizar, algunos procedimientos técnicos que ya ocupan muchos artículos y tratados especializados con el objetivo de que el lector curioso que decida volver a escuchar algunas de las páginas de los autores referidos pueda disfrutar aún más de la audición activa. Si alcanzamos dicho objetivo a través de esta reflexión desde mi atril, bien merecerá la pena el esfuerzo y el tiempo dedicado a esta lectura.

1700, La herencia del siglo XVII

Aires italianos

Para comenzar a dibujar los distintos estilos instrumentales predominantes a comienzos del XVIII, tenemos que hacer referencia al instrumento más perfecto: la voz. Esta aparente contradicción dejará de serlo si atendemos a la revolución que supuso en todos los ámbitos el nacimiento del género vocal que marcó el inicio del barroco: la Ópera.

En el intento de revivir la esencia del antiguo teatro clásico, el espíritu humanista del Renacimiento se concretó en una fórmula novedosa para la disposición de las voces que habían tejido el entramado polifónico imperante hasta entonces. La nueva melodía acompañada permitió un espacio de desarrollo a la voz principal, apoyada siempre en el bajo continuo, que se convirtió en la protagonista indiscutible de la obra. La influencia en la música instrumental de esta nueva forma de proceder es clara si atendemos a la producción instrumental del país donde nació, y desde el que se extendió a toda Europa, el género operístico. Sirvan de ejemplo las Sonatas Op. 5 para violín de Arcangelo Corelli¹.

Publicadas en Roma en 1700, junto a sus Conciertos Grossi, se convirtieron en modelos de referencia para compositores de todo el continente. En ellas encontra-

¹ A. Corelli, Sonatas para violín Op. 5: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP74741-PMILP28348-Corelli_-_12_Sonatas_Op_5.pdf.

mos la mayoría de los elementos estilísticos y formales característicos de la música instrumental del barroco (forma bipartita apoyada en el esquema de transición armónica entre Tónica y Dominante en los movimientos de la suite, bajo continuo al estilo del trío sonata que sostiene el diseño motivico asociado a cada movimiento de danza, etc.), pero la melodía encomendada al violín, especialmente en la segunda parte de la obra, presenta una estructuración que, además de explorar los procedimientos propios del lenguaje instrumental del cual es heredero, dibuja un desarrollo melódico que denota una clara influencia del nuevo género vocal. La inspiración melódica, libre de los estrechos márgenes que permitía el entramado contrapuntístico, fue una de las características de la música italiana de la época, reconocida y admirada por todos los músicos del continente por su libertad de fraseo y la capacidad de transformación de los presupuestos motivicos que dan nombre a cada movimiento de la sonata instrumental. Tal y como declara Francesco Geminiani en su famoso tratado de violín (célebre por ser el primero destinado a la formación del violinista profesional): «El Arte de tocar el violín consiste en producir una sonoridad que pueda, de alguna manera, competir con voz humana *más perfecta*» (Geminiani, 1). Prueba de ello, es la evolución del arco italiano de la época, más largo y con menos curvatura convexa que su contemporáneo francés, apropiado para la imitación del *Messa di voce* del estilo vocal (procedimiento técnico de producción de sonido, especialmente indicado para las notas de mayor duración, que comienza de manera suave e incrementa gradualmente su intensidad al centro del arco para volver a decrecer hasta el final de la nota).

Si tomamos como ejemplo alguna de las sonatas de la Segunda Parte del Opus 5 de Corelli, (las Sonatas de la Primera Parte de la obra tienen, al contrario de lo que invitaría a pensar el desarrollo normal del corpus, un carácter más contrapuntístico y encierran mayor complejidad técnica de ejecución) el dibujo sonoro de la partitura nos permite perfilar una de las características fundamentales para el devenir lenguaje instrumental: la habitual imitación del motivo único que caracteriza cada movimiento de la suite está bien articulada por silencios

periódicos que ordenan su desarrollo. Esta fragmentación regular de la línea melódica dota de gran claridad al discurso y recuerda, de alguna forma, la periodicidad natural de la pausa necesaria para la respiración vocal. Por supuesto, no quiero decir con ello que otros estilos instrumentales del periodo no utilicen el silencio como elemento estructural del desarrollo melódico. Sin embargo, sí que es significativa la periodicidad y regularidad en el caso de Corelli, sobre todo si lo comparamos con la densidad del discurso y la complejidad del fraseo del otro referente fundamental de la música instrumental de comienzos de siglo, Johann Sebastian Bach².

Otro aspecto destacable en el lenguaje de Corelli, y que ha servido de tópico característico del estilo barroco italiano, es la repetición de pasajes, generalmente cadenciales, en *forte* y *piano*, el conocido recurso de eco (esta repetición no es común en la obra de Bach). Sin duda, este recurso estratégicamente dispuesto le sirve a Corelli para fijar la atención del oyente y prepararle ante un momento importante en la estructura de la obra, como puede ser un cambio de sección o antes de la cadencia final.

Los nuevos aires melódicos italianos se extendieron por toda Europa debido a la buena aceptación que tuvieron por el nuevo público burgués del XVIII, condicionando las distintas formas y grupos instrumentales. Es imposible entender la evolución de cualquier estilo musical sin atender a los distintos aspectos sociales, económicos, etc., de su contexto, que en este siglo están claramente marcados por el auge de la burguesía que desembocará en un reequilibrio de las relaciones sociales que marcaron el Antiguo Régimen. El nuevo público emergente demanda una música clara y sencilla, fácil de escuchar y disfrutar por el aficionado. Así, el compositor encuentra en este nuevo mercado una forma de ganar su sustento y liberarse de las condiciones impuestas desde las cortes reales o las capillas religiosas que habían ejercido como únicos patrones del mecenazgo artístico hasta entonces. Quizá no sólo por los

² J.S. Bach, Sonata en Sol M BWV 1021: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP534715-PMLP181438-D-Leb_Go._S._3._Faszikel_1_\(BWV_1021\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP534715-PMLP181438-D-Leb_Go._S._3._Faszikel_1_(BWV_1021).pdf)

condicionantes del mercado, sino por la comunión con los más elevados ideales humanistas ilustrados, el compositor va a encontrar un claro referente en la retórica del orador para lograr un modelo sonoro comprensible y capaz de satisfacer las expectativas del oyente. De esta manera, se comienzan a perfilar las estructuras motivicas con funciones de antecedente y consecuente articuladas regularmente en cadencias para conformar semifrases simétricas que desembocan en la frase cuadrada de ocho compases característica del Clasicismo. La repetición, la claridad y el orden se imponen con el denominado estilo galante, con el objetivo garantizar la comprensibilidad del discurso musical.

Ejemplo paradigmático de la rápida difusión del nuevo estilo durante la primera mitad del siglo por toda Europa es la música de Giovanni Battista Pergolesi.

Para no olvidar el inicio de esta reflexión, la influencia de lo vocal en el género instrumental, volvemos a encontrar en la Ópera la causa, probable, de que la música instrumental del compositor napolitano tuviera tal repercusión en el continente en tan corto periodo de tiempo. La *Serva Padrona*, se convirtió pronto en el modelo del nuevo estilo operístico que arrasó en la escena lírica europea: la Ópera *bufa*. Este nuevo género, en contraste con la Ópera *seria* oficial, centró sus argumentos en temas cotidianos capaces de conectar con las inquietudes de un público más amplio, así como servir de plataforma a las nuevas ideas ilustradas y la fina crítica social.

El gran éxito de Pergolesi en la escena vocal le sirvió, sin duda, como carta de presentación para el resto de sus obras instrumentales que, aunque escasas, tuvieron un gran reconocimiento en todo Europa. De hecho, la fama y la admiración por la obra del napolitano trascendió al propio siglo: Igor Stravinski utiliza el tema de la Sonata en Sol Mayor para dos violines³ como motivo inicial de la obra que inaugura su periodo «clásico», el Ballet *Pulcinella*. La melodía que presenta el Violín I está perfectamente articulada en periodos simétricos con motivos repetidos que cadencian en Tónica

o Dominante, mientras que el resto del trío acompaña sutilmente, sin interferir en la claridad de la línea principal. Igualmente, cuando en el compás ocho el Primer Violín cede el testigo melódico al Segundo Violín, su figuración se limita a notas largas que completan la armonía del acorde sin desviar la atención de la progresión melódica del segundo violín, que nos conduce hasta un periodo cadencial de dos compases repetidos en *forte* y *piano* para finalizar en la Dominante la primera sección del primer movimiento. Orden, simetría y claridad de líneas son los nuevos presupuestos que iluminarán buena parte del siglo.

No podemos dejar Italia sin hacer referencia a otros dos nombres fundamentales en la gestación del lenguaje sinfónico moderno.

Otro ilustre Giovanni Battista, Sammartini, en este caso, con más de setenta sinfonías que confieren al término el significado que desde entonces le relacionará con el género instrumental que todos conocemos. Utilizado de manera genérica durante el XVII para designar piezas instrumentales que sirven de introducción a obras de mayores dimensiones, sinfonía se utiliza como sinónimo de obertura en las óperas de ese siglo y se comienza a emancipar del género para convertirse, poco a poco, en una obra instrumental independiente y autónoma, aun conservando algunos elementos estructurales de su función primigenia. Así, la Sinfonía del milanés está, generalmente, dividida en tres movimientos con la estructura rápido-lento-rápido de la obertura italiana. El grupo instrumental al que va dirigido ya no responde a una amalgama diversa de instrumentos, fácilmente sustituibles por otros en caso de necesidad como sucedía anteriormente, sino que nos remite necesariamente a la familia de la cuerda frotada que sentará la base de la orquesta moderna⁴.

El otro gran nombre de la música instrumental italiana de la primera mitad del siglo XVIII es Antonio Vivaldi, quien recoge la herencia de Corelli para redirigirla, empujado por los nuevos aires de modernidad europea,

³ G. B. Pergolesi, Trío n° 1 en Sol menor: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP344272-SIBLEY1802.18092.4ac9-39087009052301score.pdf>.

⁴ G. B. Sammartini, Sinfonía en Sol Mayor, IGS 8: [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP433775-PMLP705102-EN324\(2016\)-_Sammartini_GB_-_Sinfonia_G_major.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP433775-PMLP705102-EN324(2016)-_Sammartini_GB_-_Sinfonia_G_major.pdf).

y dejar una impronta que le concederá un lugar de privilegio en los escenarios y los gustos del público de todas las épocas. No sólo por el extraordinario desarrollo que aporta al concierto para instrumento, traduciendo al lenguaje instrumental el desarrollo e intercambio dramático de la escena entre el *solo* y *tutti*, sino por sus conciertos para orquesta y sinfonías de la última etapa de su obra en los que introduce técnicas orquestales que enriquecen las posibilidades sonoras del conjunto y que fueron tradicionalmente atribuidas, en exclusiva, a la invención alemana de la escuela de Manheim⁵.

¡Vive la France!

La música francesa de principios del siglo XVIII permanece ensimismada en la herencia de su propia tradición. La corte del Rey Sol fue el espejo en que se reflejaron todas las cortes europeas que quisieron alcanzar un estatus respetable, asumiendo con gusto los usos y protocolos afrancesados, al menos a comienzos de siglo.

La figura de otro Juan Bautista del siglo XVII, Jean Baptiste Lully, marcó el camino de la música de escena francesa y, asociada a ella, la música instrumental. Si la música italiana dio mayor espacio de desarrollo y transformación a la melodía, la ópera francesa aporta el contrapunto a la obertura italiana, lento-rápido-lento, y la inclusión de los ballets dentro de las óperas. Los aires de danza y el carácter cortés y solemne de las oberturas tienen una traducción en un motivo melódico corto, rítmico y preciso. La morfología del arco responde a estos presupuestos: frente al alargado arco italiano, el francés tiene una forma convexa más pronunciada, apropiada para los ritmos apuntillados, cortos y eléctricos en una especie de técnica puntillista con la que se perfila la melodía francesa. Quizá la mayor contribución de la música francesa al desarrollo melódico a comienzos del XVIII está en los aspectos cualitativos que adornan la melodía siempre bien articulada en periodos regulares:

⁵ A. Vivaldi, Concierto en Mi Mayor «La primavera»: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/f2/IMSLP386586-PMLP126432-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_22_scan.pdf.

los ornamentos con los que se enriquece la, aparentemente, sencilla línea melódica constituyen la seña de identidad de la música de compositores como Francois Couperin y el estilo *Rococó* del barroco tardío. En 1724, en el prefacio de su obra *Les Goûts-réunis, ou Nouveaux concerts*, Couperin (1724) hace una honesta declaración de principios para que no haya lugar a la confusión entre las dos escuelas referidas:

La Música Italiana, teniendo el derecho de antigüedad sobre la nuestra, encontrará al final de este Volumen una gran Sonata a Trío titulada La Apoteosis de Corelli. Un aligera chispa de orgullo me ha llevado a presentarla en partitura. Si algún día mi musa se eleva por encima de ella misma, osaré a abordar también otro género, aquél del incomparable señor Lulli, del que sus obras deberían ser suficientes para inmortalizarlo.⁶

Además de las características propias del estilo nacional francés, claridad rítmica y formal, melodía fuertemente ceñida al acorde, gusto por lo pictórico, ornamentación, etc., en este breve «tour» por el estilo instrumental francés tenemos que resaltar un elemento estructural fundamental para la generación del lenguaje que aquí nos ocupa. Si Italia es la inspiración melódica, Francia es la gramática armónica que permitirá el desarrollo de un drama instrumental, aunque no adelantemos acontecimientos. La figura protagonista de esta esencial contribución es Jean-Philippe Rameau, un verdadero enciclopedista al servicio de la música. Su interés por la «ciencia» musical le llevó a formular la teoría de la armonía funcional que tendrá una influencia decisiva hasta el final de la Tonalidad (sistema de organización sonora que protagoniza nuestra tradición musical desde el Barroco hasta comienzos de siglo XX). Dotar a cada grado de la escala, y al acorde formado sobre él, de una función determinada, más allá de su sonoridad, fue la herramienta necesaria para poder crear un discurso instrumental independiente sin tener que recurrir a ningún otro elemento extramusical, llámese poema, libreto,

⁶ F. Couperin, *Les Goûts-réunis, ou Nouveaux concerts*: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP29449-PMLP65940-couperin_gouts-reunis.pdf. Para el que quiera aventurarse en su interpretación se recomienda esta tabla de ornamentos del propio Couperin: <https://images.app.goo.gl/dbV2PDKihHYHxvpm8>; <https://images.app.goo.gl/fWKG9A4m4yGvHYWq5>.

etc., y que cada sonido adquiriera sentido dentro de un contexto musical autónomo. Contamos, pues, con un vocabulario y una gramática que permite la elaboración de piezas instrumentales cada vez más extensas y que tendrán buena acogida en los salones privados de la nobleza y la burguesía floreciente.

El estilo estricto de la vieja peluca

Mientras en Europa soplan los aires de modernidad que alumbran un nuevo estilo, un concienzudo artesano que intenta sacar lo mejor de sí mismo para cumplir con las obligaciones de su cargo y con su comunidad y, por encima de todo, ofrecer su trabajo a Dios, Johann Sebastian Bach, está escribiendo algunas de las mejores páginas del repertorio instrumental de nuestra historia, ajeno a los *trending topic* de la época y con una mirada puesta en la tradición, de la que se considera fiel y orgulloso heredero. Cultivó todos los géneros, excepto la Ópera, con maestría inigualable y reconocida por todos los músicos a partir de entonces, aunque se necesitó un poco de tiempo para entender el valor de su legado. Su obra pasó prácticamente desapercibida entre muchos de sus contemporáneos y fue ejemplo del denominado estilo «eclesiástico», «erudito» o «estricto», contrapuesto al «galante», siempre con ciertas connotaciones peyorativas por considerarse un género caduco y que no representaba los gustos y las necesidades de la nueva sociedad emergente. Poco pareció importarle a nuestro músico, que sí que contó con el respeto de la comunidad protestante alemana a quien dirigió su música.

La obra de J.S. Bach encarna la síntesis entre los estilos que se confrontaron a principios del siglo XVII desde la aparición de la Ópera: la monodía y la tradición polifónica renacentista. Los sistemas de afinación con los que se experimenta a lo largo del siglo, hasta desembocar en el temperamento igual o «*bien temperado*», permitirán el asentamiento de una gramática tonal que estructura todas las formas instrumentales contrapuntísticas en las que Bach es el maestro indiscutible. No

sólo en la obra de órgano o teclado, sino incluso en las dedicadas a instrumentos como el cello o el violín *solo*, Bach despliega un entramado polifónico en el que exhibe todas las posibilidades del desarrollo motivico contrapuntístico (recordemos que cuando estas técnicas parecían ya en desuso, Bach escribe al final de su vida, entre 1749-50, *El Arte de la Fuga*, obra inacabada que resume su gran legado en este arte). Precisamente ahí es donde quisiera centrar mi reflexión sobre el significado de la obra de Bach para nuestro propósito: el desarrollo motivico.

Cualquier movimiento de una suite o sonata instrumental constituye un ensayo sobre el motivo que sirve de elemento generador de todo el movimiento. El motivo es el ADN donde se concentra todas posibilidades de desarrollo y transformación que se desplegarán en la pieza hasta conformar un universo autónomo y perfecto de relaciones musicales. No deja cabo suelto en su música, todo deriva de, o conduce a, los presupuestos originarios de la obra en un devenir constante, y sin pausa, hasta la cadencia final. El motivo es el concepto alrededor del cual se desarrollará el ensayo de su obra.

Aunque la grandeza del lenguaje de Bach podría ocupar toda esta humilde reflexión (creo que jamás me he aburrido de tocar una obra de Bach y cada vez que lo hago encuentro un nuevo motivo escondido y que me anima a seguir profundizando en ella), para no desviarnos de nuestros objetivos animo el lector interesado a escuchar y ojear el paisaje sonoro de una de las Sinfonías al estilo de la vieja peluca en sus años como director de música en la corte de Cöthen⁷, y que servirá para contrastar con el perfil del género que se dibujará unos años más tarde de la mano de sus hijos.

Manheim

Si queremos continuar con el modelo lingüístico, como lo hicieron los teóricos de la segunda mitad del XVIII

⁷ J.S. Bach, Sinfonía en Fa Mayor BWV 1046a: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/34/IMSLP565021-PMLP4549-Bach_-_Sinfonia_in_F_Major,_BWV_1046a_-_DVfM_1956-.pdf

(Koch, 1787; citado en Grout y Palisca, 1996: 449), para comprender el desarrollo del lenguaje instrumental durante esta época, una vez hemos hablado de la gramática armónica y la sintaxis de la frase melódica, debemos atender a la fonética musical. Este parámetro del sonido musical nos remite a la instrumentación y a la corte de Mannheim.

Aunque los aires ilustrados contribuyeron a la modernización de las comitivas palaciegas impulsando una intensa actividad cultural como bien universal, parece que el modelo a seguir fue aquél que simbolizó, como ningún otro, el Antiguo Régimen y el Absolutismo monárquico que ahora empieza a cuestionarse: la corte del Rey Sol y su famosa orquesta de los veinticuatro violines. Siguiendo este ejemplo, cualquier corte que quisiera ganarse el prestigio y el reconocimiento de sus iguales apostará por la formación de grupos instrumentales que contribuyan al disfrute y el regalo de su destacado séquito y el realce de los actos más solemnes. Así, cuando el príncipe elector Carlos III Felipe de Neoburgo traslada su corte de Heilderberg a Mannheim, conforma un grupo instrumental que juega un papel fundamental en la materialización del lenguaje sinfónico a partir de mediados del siglo XVIII. Para ello, contrata al joven virtuoso del violín Johann Stamitz, quien se encargará de organizar y dirigir la orquesta que maravillará a todos cuantos la escucharon:

No hay ninguna orquesta en el mundo que haya superado a la de Mannheim en concierto. Su forte es como un trueno, su crescendo como una catarata, su disminuyendo como un arroyo de cristal que borbotea en la distancia, su piano un aliento de primavera. Los instrumentos de viento son empleados justo como deberían: sostienen y apoyan, o rellenan y animan, la tormenta de las cuerdas.

(Burney, 1775; citado en Rice, 2019, pp. 167-168).

Advierta el lector que el músico viajero inglés se centra en las dinámicas del grupo y en otra cualidad del sonido a la que no hemos hecho referencia y que será fundamental en el lenguaje sinfónico: el timbre. Stamitz es quien dibuja las secciones instrumentales y su función en la orquesta que protagoniza los primeros estadios

del sinfonismo moderno. Introduce instrumentos en la plantilla orquestal como el clarinete y sienta las bases de la orquestación que utilizarán los grandes sinfonistas clásicos.

No será la orquestación el único aporte del músico bohemio a la formación de la sinfonía, sino que también incluirá en sus composiciones un Minueto y trío entre el segundo movimiento, lento, y el rápido final, ampliando el modelo italiano de tres movimientos (rápido-lento-rápido) y estableciendo la estructura de cuatro movimientos más común desde entonces.

La construcción de un estilo europeo

A mediados del siglo XVIII, las ideas ilustradas comienzan a calar profundamente en el ámbito musical y encontramos una clara tendencia a aunar los aportes de los distintos estilos nacionales con el objetivo de que esa especie de «síntesis superadora» (las comillas se justificarán más adelante) hegeliana recoja lo mejor de cada tradición para crear un estilo más universal y placentero. Sirvan de ejemplo las palabras del compositor y flautista Johann Joachim Quantz en su famoso tratado de 1752 (citado en Grout y Palisca, 443):

En un estilo que consiste, como el actual alemán, en la mezcla de estilos de gentes distintas, cada nación encuentra algo familiar e infaliblemente agradable. Considerando todo lo que ha sido analizado sobre las diferencias entre estilos, debemos inclinarnos a favor del puro estilo italiano sobre el francés. El primero ya no está tan sólidamente fundamentado como fue, habiendo degenerado en algo ostentoso y estrambótico, y el segundo ha permanecido demasiado simple. Todo el mundo coincidirá, por tanto, en que un estilo que aúna los mejores elementos de ambos será más universal y placentero. Para que una música sea aceptada y preferida por mucha gente, y no sólo por una sola tierra, provincia o nación particular, debe ser la mejor, siempre y cuando esté basada en el juicio sonoro y en una actitud saludable.

Note el lector que Quantz no hace mención a la tradición alemana, que obviamente nos remite a J. S. Bach.

Parece que en el estilo que representa la «vieja peluca» no encuentra ningún elemento capaz de responder a los presupuestos de universalidad placentera que demanda el ansiado estilo europeo. No creo que al bueno de J. S. Bach le importase mucho, bastante tenía él con responder de la mejor manera posible a las obligaciones de su cargo y de su comunidad. De hecho, tampoco hizo nada, o poco, por dar a conocer su música. Entre las pocas salidas que hizo a alguna corte donde su música pudiera tener una proyección internacional se ha novelado frecuentemente la visita a la corte de Federico II de Prusia, corte en la que trabajaba su hijo Carl Philipp. El monarca prusiano, intérprete de reconocida valía y sabedor del arte del padre de su músico residente, aprovecha la visita del viejo Bach a su hijo para invitarle a su palacio y poder conocer su música en directo. En su cámara le pide tocar los numerosos instrumentos de tecla que posee y, según cuentan, le propone un tema para poder improvisar fugas y contrapuntos que eran su especialidad. Johann Sebastian así lo hace, pero no habiendo quedado satisfecho con sus improvisaciones, escribe tiempo más tarde su famosa *Ofrenda musical*.

Sin embargo, la neutralidad alemana que parece reflejar las palabras de Quantz en la construcción de un estilo musical europeo pronto acabará. Así, de la mano de autores como el propio Carl Philippe Emmanuel Bach y otros músicos que se reúnen en la corte de Federico II, se iniciará uno de los movimientos estéticos que promoverá el desarrollo de procedimientos compositivos armónicos que proporcionarán una base consistente para el drama instrumental sinfónico. Es el *Empfindsamkeit* o la *Sensibilidad*, cuyo ideal será provocar el continuo cambio en el estado emocional del oyente, a veces de manera imprevista, desembocará en la exploración de nuevos recursos armónicos, como la modulación o enlaces armónicos entre tonalidades más alejadas, necesarios para crear una trama instrumental y producir contrastes entre distintas secciones de un mismo movimiento o entre los temas asociados. Es decir, y esto es significativo para nuestros objetivos, el carácter de la música no permanecerá inalterado a lo largo de todo un movimiento, como ocurría anteriormente en las partes de la suite o en los

movimientos de la sonata barroca, sino que la música fluctuará de un carácter a otro en el transcurso del mismo movimiento, sin solución de continuidad. La retórica musical ha conformado ya temas o ideas musicales bien definidas con una identidad suficientemente sólida para transformarse a lo largo del drama. Si bien el motivo es el concepto, el embrión que contiene la información genética suficiente para dar a luz una obra musical, el tema es una idea completa, compleja y compuesta de otras subordinadas que permiten desarrollar distintas escenas, colores o caracteres asociados y complementarios. En nuestra argumentación, asistimos, pues, al paso del desarrollo motivico al desarrollo temático. La nueva paleta de tonalidades que se abre a través de la modulación permitirá perfilar material melódico contrapuesto que interactúa a lo largo de la obra. Por tanto, el lenguaje instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII cuenta ya con recursos compositivos necesarios para recrear un drama sonoro, sin necesidad de un libreto operístico o cualquier otra alusión externa al desarrollo musical, recursos tímbricos para caracterizar y perfilar la puesta en escena de cada personaje, o tema, y una estructura formal en varios movimientos, o actos teatrales, que permiten la elaboración de la obra compuesta y completa que es la sinfonía moderna.

Quizá, uno de los mejores ejemplos de la concreción sonora y formal de todo este proceso de desarrollo estilístico a lo largo de siglo XVIII es Carl Philipp Emanuel Bach. Como hemos visto, forma parte del selecto grupo de músicos e intelectuales que rodean a Federico II de Prusia en la corte berlinesa (junto a Quantz, Graun, etc.) y desde allí confabulan la verdadera revolución «sensible» de la que beberán los grandes nombres de la sinfonía moderna. De hecho, fue Carl Philipp quien aconsejó y sirvió de modelo a Haydn o Mozart y en su obra aparecen ya muchos de los elementos del nuevo lenguaje sinfónico⁸. Se observa, además, siguiendo el orden cronológico de sus sinfonías como se desarrollan los modelos barrocos y desaparece el bajo continuo, última reminiscencia del periodo preclásico, se amplía la

⁸ C. P. E. Bach, Sinfonía en Re Mayor: http://ks4.imslnp.info/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP79577-SIBLEY1802.12640.999d-39087009389877vol_3.pdf.

plantilla orquestal y se perfila el drama instrumental a través de enlaces armónicos entre tonalidades más diversas que articulan secciones de un mismo movimiento y dan forma a la sinfónica clásica. Sin embargo, todavía nos queda citar a otro de los Bach, su hermano Johann Christian, para encontrar el último elemento característico del drama instrumental que desplegarán Haydn, Mozart y Beethoven en sus sinfonías: la interacción de dos temas en un mismo fragmento, forma sonata bitemática, frente a la forma sonata monotemática más característica de su hermano Carl Philipp o de Haydn en su primera época (Massin, 1987a, pp. 779, 785).

La tradición que pervive

Dejemos ya, de momento, a los grandes sinfonistas de la Primera Escuela de Viena escribir algunas de las grandes páginas de este género y culminar el desarrollo del estilo instrumental del XVIII. Volvamos a la perspectiva de nuestro atril, pero esta vez dejaremos la parte del Primer Violín, generalmente encargado de interpretar los temas y el material melódico más destacado de la obra, y cambiemos de asiento: el Segundo Violín. De Viena nos vamos a Boadilla del Monte para recalcar en la música de uno de los compositores italianos más destacados dentro de la música instrumental de la segunda mitad del XVIII, Luigi Rodolfo Boccherini. En esta localidad, contratado en la corte de Don Luis Antonio Jaime de Borbón, escribirá su famoso minuetto para quinteto de cuerdas. Sin embargo, por no desviarnos de nuestro género, centrémonos en una de sus maravillosas sinfonías de ese periodo, 1771, Op. 12 n.º 3 en Do Mayor⁹, aunque las características que queremos señalar son las mismas que observamos en su música de cámara: la parte del Segundo Violín se limita generalmente a un acompañamiento rítmico-armónico de la melodía o a doblar, en ocasiones, al Primer Violín, al unísono o en terceras. Sin duda, se premia la voz principal y se elimina cualquier elemento que pueda desviar nuestra atención

⁹ L. Boccherini, Sinfonía n.º 3 en Do Mayor: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP250602-SIBLEY1802.18252.5283-39087009343379score.pdf>.

de ella. Esta característica es común a gran parte de la música instrumental del clasicismo temprano, tanto en sinfonías como en música de cámara. Quizá por ello, en una de las anécdotas que ilustran la niñez de Mozart, Schachtner, amigo y cronista de la familia, en una carta dirigida a Mariana Mozart en 1992, rememora como el niño de ocho años pide tocar a primera vista con su recién estrenado violincillo unos tríos del violinista y compositor Wentz, junto a su padre, Leopold, el propio Wentz y Schachtner. Ante la negación del padre, por no contar el niño con ninguna instrucción previa en el instrumento, el joven genio responde: «Pero, papá, para hacer la parte del segundo violín no es necesario haber aprendido» (Massin, 1987a: 58). La anécdota acaba con la mediación de Schachtner para que toque con él la parte del Segundo Violín, hasta que se da cuenta que el niño es capaz de leer perfectamente a primera vista la voz sin ninguna ayuda. Todo termina con lágrimas de admiración y elogios al joven prodigio.

Como intérprete, una sensación parecida he tenido en páginas de algunas sinfonías y cuartetos de Haydn, aunque no exactamente igual. Recordemos que «el padre de la sinfonía» es también quien otorga al cuarteto de cuerda el lugar de privilegio que la formación tendrá a lo largo de toda la historia dentro de la música de cámara, siendo él el primer maestro reconocido del género, especialmente a partir de 1772 con la publicación de su Op. 20. Con una parte de Primer Violín donde el compositor desarrolla toda su imaginación melódica y explota de manera genial los recursos técnicos del instrumento (cabe decir que incluso más que en los conciertos dedicados al violín), el Segundo Violín y la Viola despliegan un acompañamiento rítmico y melódico sutil desde el fondo de la escena, aunque siempre hay pasajes en los que el contrapunto contribuye a la tensión y el diálogo entre las voces (tres de los movimientos finales de su Op. 20 son fugas con dos, tres y cuatro sujetos). Esta interacción es más intensa cuando atacamos los cuartetos de Mozart y, sobretudo los de Beethoven, donde, especialmente a partir del periodo medio, las cuatro voces forman un complejo entramado polifónico entre los cuatro instrumentos.

Unos años más tarde, en 1776, el joven Mozart escribe: «Vivimos en este mundo para aprender con aplicación y, por medio del intercambio de ideas, ilustrarnos unos a otros y con ello emprender la promoción de las ciencias y las bellas artes» (Anderson, 266).

No cabe duda de que las ideas «ilustradas» han calado profundamente en el sentir del gran genio salzburgués y los sinfonistas contemporáneos de la Primera Escuela de Viena. Sin ser éstos objeto de nuestra reflexión primera, ya que son precisamente ellos quienes encarnan la culminación del desarrollo del estilo instrumental del XVIII y su materialización sinfónica, sí que me gustaría incidir en un aspecto importante de las nobles palabras de Mozart: mientras que durante la primera mitad del siglo las tendencias más novedosas y renovadoras del lenguaje instrumental han venido de Italia y Francia, y así lo reconocía el propio Quantz, la culminación de ese proceso nos lleva a Austria y Alemania. ¿Se limitó el papel de estos países a «mezclar los estilos de gentes distintas» o añadieron una impronta de su tradición, aunque no aparezca declarada explícitamente en las palabras del flautista? Además de la riqueza armónica que aportaron movimientos como el *Empfindsamkeit*, en mi opinión, incorporaron una nueva lectura de su tradición contrapuntística que no se limita a la composición de fugas, especialmente en la música religiosa o en momentos puntuales de sus obras instrumentales. La nueva interpretación del contrapunto les permite abrir un espacio tridimensional para recrear en el desarrollo temporal lineal de la obra musical la interacción simultánea de los personajes de la escena dramática. Mientras que el estilo italiano parece seguir centrado en la traducción instrumental de la belleza del aria operística, el contrapunto permite reproducir la tensión coral de la escena teatral y enriquecer notablemente los recursos expresivos del lenguaje sinfónico.

Nadie duda de que Carl Philipp conociera la técnica contrapuntística a través de su padre, además de su formación como clavecinista, faceta en la que fue ampliamente reconocido tanto por su tratado como por sus composiciones para este instrumento. Sin embargo, no sólo él tuvo esa instrucción necesaria en

la formación de cualquier músico: todos los grandes nombres de la primera gran escuela de sinfonistas contaron con una sólida formación contrapuntística. Si ojeamos la biografía del «padre de la sinfonía», Joseph Haydn, encontramos a un niño que a los ocho años entra como alumno en la escuela de capilla de la catedral de San Esteban de Viena donde, además de las clases en distintos instrumentos, practica y aprende los ejercicios de contrapunto del *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux (1725), libro que, según su biógrafo, Griesinger (23),

seguía alabando en su vejez como un clásico del que había conservado un ejemplar muy desgastado. Haydn se esforzó incansablemente por comprender la teoría de Fux; estudió de forma práctica todo su método, hacía los ejercicios, los dejaba algunas semanas, volvía luego sobre ellos y los repasaba el tiempo necesario hasta que creía haberlos hecho satisfactoriamente.

En el caso de Mozart, el joven genio recibe su formación musical de su padre, Leopold Mozart, uno de los más metódicos pedagogos de su tiempo y famoso por su tratado de violín (1756), quien asumió la educación completa de su hijo sin que el pequeño Wolfgang pisara nunca una escuela. En las numerosas crónicas que deja escritas el orgulloso padre, y muchos otros admiradores, de los conciertos-espectáculo con los que viajó la familia Mozart por toda Europa desde que el pequeño prodigio tenía cinco años, destaca las dotes improvisadoras del joven Wolfgang, siendo capaz de arreglar en múltiples estilos cualquier melodía que le propusiese su distinguido público. Sin embargo, en Londres, con nueve años, un magistrado inglés, Daines Barrington, receloso del revuelo que ha causado la visita de los Mozart, le somete a un examen de sus conocimientos musicales que envió a la Real Sociedad de Londres. En dicho informe, da fe de la capacidad improvisadora del niño, capaz, entre otras habilidades, de continuar una fuga que el célebre Johann Christian Bach había comenzado, y «finalizarla de forma absolutamente magistral» (Massin, 1987a, p. 93). Así mismo, dado que el estilo religioso sigue muy presente en la isla, quizá por la gran influencia del Händel, Mozart ofrece al concluir su estancia

en Londres un Motete al British Museum, para coro a cuatro voces en Sol menor «*God is our refuge*» (K.20)¹⁰, inspirado en el estilo eclesiástico antiguo con un verdadero tratamiento fugado de las voces.

Beethoven: la síntesis superadora hegeliana

La inspiración en la tradición contrapuntística es más evidente en Beethoven y, sobretodo, cuanto más avanza su obra. El genio de Bonn también tuvo una formación contrapuntística de la mano de Christian Gottlob Neefe, quien, a los doce años, le introdujo en el *Clave bien temperado* de J.S. Bach y las *Sonatas* de C.P.E. Bach. Un año más tarde el jovencísimo Louis es capaz de tocar «de corrido» la obra de J.S. Bach, según declaraciones del propio Neefe en el *Magazín Musical* de Cramer (Massin, 1987b, 28).

Esta anécdota en la formación técnica del gran genio creador que revolucionó todos los modelos de sus predecesores, después de cultivarlos en su primer periodo, no es baladí: Beethoven encuentra en la tradición alemana una fuente inagotable de recursos para la regeneración del lenguaje instrumental que había nacido con unos presupuestos de universalidad¹¹. Quizá, la contradicción entre lo nacional y lo universal, entre otras muchas contradicciones en diversos ámbitos de su propia vida, es la dialéctica donde nace la fuerza de su obra (los famosos cambios de la dedicatoria de la *Heroica* son sólo un ejemplo del conflicto interno). Sin embargo, no es este el espacio para tan elevadas reflexiones. Recuerdo que mi perspectiva es la de un humilde músico de atril, ahora rodeado de otros muchos colegas con los que en estos momentos estoy a punto de atacar el comienzo de la Quinta Sinfonía, un motivo que ha pasado a la historia de la música: «De este modo el destino llama a la puerta» (Massin, 1987b: 197). Sí, una vuelta declarada al

motivo, no al tema, que se anuncia sin complejos desde el comienzo de la obra y se desarrolla no sólo en el primer movimiento, sino en los otros tres que componen esta lucha del hombre contra su destino, pero tranquilos: parece que el cambio de Do menor a Do Mayor al comienzo del cuarto movimiento es señal indiscutible de que el hombre venció. Para celebrarlo, Beethoven amplía la paleta de la orquesta regular añadiendo un piccolo, contrafagot y trombones.

Esta mirada a la tradición local es bien patente en la obra de Beethoven con su gusto por los temas populares, y no sólo alemanes. Unos años antes de la Quinta Sinfonía, nuestro músico italiano nacionalizado, Boccherini, también utiliza elementos localistas en algunas de sus más famosas obras: *Musica Notturna delle Strade di Madrid* (1780) o la transcripción de 1796 de los quintetos de cuerda G. 270 y 341 para quinteto con guitarra, *Quinteto n.º 4 en Re Mayor para guitarra*¹², con su famoso fandango que quedará ligado para siempre a la vida de otro sordo genial en la película de Carlos Saura, *Goya en Burdeos*. Estos elementos nacionales que enriquecen el lenguaje artístico serán interpretados como síntomas del primer Romanticismo que culminará en el XIX. Sin embargo, nosotros seguiremos nuestro concierto particular y la reflexión a partir de la grafía musical con otra gran fuga compuesta como movimiento final del cuarteto n.º 13 (¿guiño al Op. 20 de Haydn?). La dimensión colosal de esta fuga, forma contrapuntística por excelencia, y la fría reacción del público en su estreno lleva al editor, Artaria, a aconsejar, y rogar, su publicación por separado (Op. 133¹³). Música absoluta rodeada de elementos extramusicales y literatura que la enriquece, pero música absoluta, porque sola se basta.

El contrapunto final a esa música absoluta y a estas líneas será la Novena Sinfonía: de nuevo un tema fugado en su último movimiento donde se conjugan todos los elementos que han ido apareciendo en nuestro relato: tema, motivo, armonía, contrapunto, instrumenta-

¹⁰ W.A. Mozart, Motete en Sol menor K. 20: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/0b/IMSLP421997-PMLP60341-nma_91_2_3.pdf.

¹¹ En ningún momento he pretendido dudar de la formación contrapuntística de los músicos italianos o franceses, sólo incido en la diferente utilización de dichas técnicas en sus obras.

¹² L. Boccherini, Quinteto n.º 4 en Re Mayor G. 448: [https://imslp.org/wiki/Guitar_Quintet_in_D_major%2C_G.448_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_Quintet_in_D_major%2C_G.448_(Boccherini%2C_Luigi)).

¹³ L. Beethoven, Gran Fuga Op. 133: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/euimg/0/02/IMSLP51361-PMLP04536-Op.133.pdf>.

ción y voz para acabar, igual que se inició, este viaje por la música instrumental del XVIII. La oda de Schiller vuelve a iluminar las penumbras en las que las guerras napoleónicas sumieron a una Europa que soñó con valores de igualdad y fraternidad. Sólo la libertad del creador parece capaz de hacer revivir el sueño.

Coda

Los últimos años de Beethoven los protagonizan sus cuartetos de cuerda. «El monstruo de la música de cámara», según Schindler al respecto de la cavatina del Cuarteto n° 13, se había pintado unos años antes en los muros de la Quinta del Sordo, en el actual distrito de Latina. Beethoven sólo pone música a las pinturas que abrirán un nuevo campo de expresión tras la caída salvaje desde tan altos ideales. Sin embargo, el músico deja esbozada una Décima Sinfonía que le acompañará hasta sus últimos días. Sin duda, seguirá sonando en ella el motivo del hombre que se enfrenta a su destino y que sólo parece encontrar la paz en la naturaleza. No dejará de lado ningún rincón de individualidad nacional para enriquecer su lenguaje y encontrar en cada uno de ellos la universalidad y la fraternidad que nos haga superar las diferencias a las que el destino parece abocarnos. Esta sinfonía también será coral, aunque no sólo en ejecución, sino porque seamos nosotros quien debamos escribirla. No será fácil resolver las tensiones, no siempre armónicas, de los grandes retos a los que nos enfrentamos (escribo confinado y viendo desde la ventana como la naturaleza revive ahora que le damos tregua). El genio conocía bien el duro sacrificio de la creación, pero esta vez nosotros contamos con un camino ya perfilado en su novena. Quizá ha llegado el momento inexcusable para que la música adquiera verdadero significado y alcance la categoría de la disciplina lingüística tantas veces negada: la semántica.

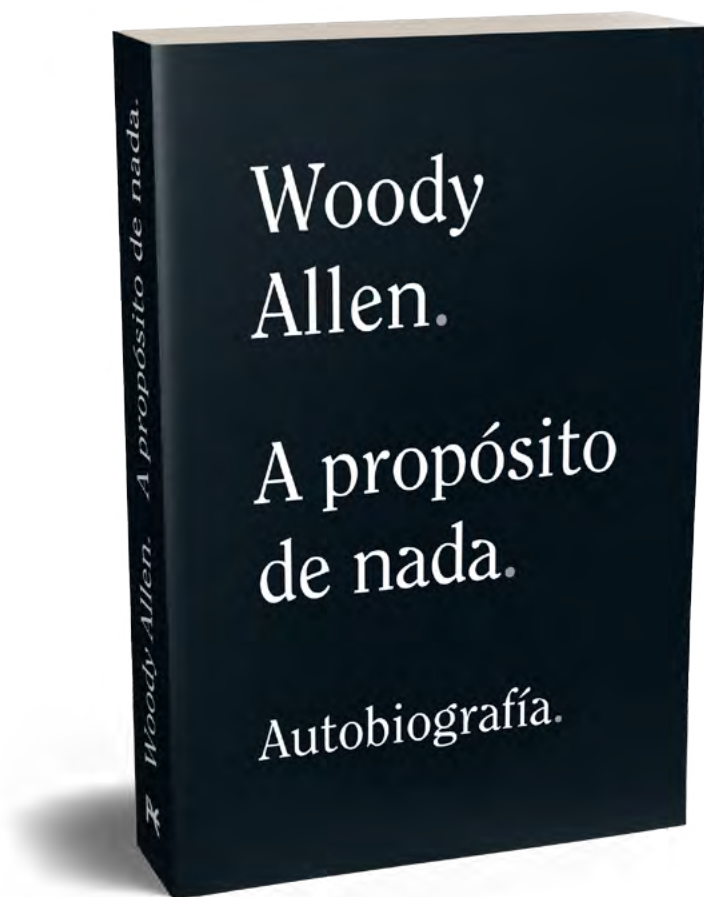
Bibliografía

- ANDERSON, Emily. *The Letters of Mozart and His Family*. Nueva York: Norton, 1985.
- GEMINIANI, Francesco. *The art of playing on the violin, 1751*. Londres: Oxford University Press, 1952.
- GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1996.
- GRIESINGER, Georg August. *Apuntes biográficos sobre Joseph Haydn*. Madrid: Turner, 2012.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner, 1987a.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner, 1987b.
- MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, trans. Editha Knocker (1948). Londres y Nueva York: Oxford University Press, 1756.
- RICE, John A. *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Akal, 2019.

Índice de obras musicales

- BACH, Carl Philipp Emanuel, Sinfonía en Re Mayor: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP79577-SIBLEY1802.12640.999d-39087009389877vol_3.pdf.
- BACH, Johann Sebastian, Sonata en Sol M BWV 1021: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP534715-PMLP181438-D-LEb_Go._S._3,_Faszikel_1_\(BWV_1021\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP534715-PMLP181438-D-LEb_Go._S._3,_Faszikel_1_(BWV_1021).pdf).
- BACH, Johann Sebastian, Sinfonía en Fa Mayor BWV 1046^a: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/34/IMSLP565021-PMLP4549-Bach_-_Sinfonia_in_F_Major,_BWV_1046a_-DVfM,_1956-.pdf.
- BEETHOVEN, Ludwig van, Gran Fuga Op. 133: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP51361-PMLP04536-Op.133.pdf>.
- BOCCHERINI, Luigi, Sinfonía n° 3 en Do Mayor: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/56/IM->

- SLP250602-SIBLEY1802.18252.5283-390870093 43379score.pdf.
- BOCCHERINI, Luigi, Quinteto n° 4 en Re Mayor G 448: [https://imslp.org/wiki/Guitar_Quintet_in_D_major%2C_G.448_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_Quintet_in_D_major%2C_G.448_(Boccherini%2C_Luigi)).
- CORRELLI, Arcangelo, Sonatas para violín Op. 5: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP74741-PMLP28348-Corelli_-_12_Sonatas_Op_5.pdf.
- COUPERIN, François, *Les Goûts-réunis, ou Nouveaux concerts*: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP29449-PMLP65940-couperin_gouts-reunis.pdf. Para el que quiera aventurarse en su interpretación se recomienda esta tabla de ornamentos del propio Couperin: <https://images.app.goo.gl/dbV2PDKihHYHxvpm8>, <https://images.app.goo.gl/fWKG9A4m4yGvHYWq5>.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, Motete en Sol menor K. 20: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/0b/IMSLP421997-PMLP60341-nma_91_2_3.pdf.
- PERGOLESSI, Giovanni Battista, Trío n° 1 en Sol menor: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP344272-SIBLEY1802.18092.4ac9-39087009052301score.pdf>.
- SAMMARTINI, Giovanni Battista, Sinfonía en Sol Mayor, IGS8: [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP433775-PMLP705102-EN324\(2016\)_-_Sammartini_GB_-_Sinfonia_G_major.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP433775-PMLP705102-EN324(2016)_-_Sammartini_GB_-_Sinfonia_G_major.pdf).
- VIVALDI, Antonio, Concierto en Mi Mayor «La primavera»: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/f2/IMSLP386586-PMLP126432-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_22_scan.pdf.



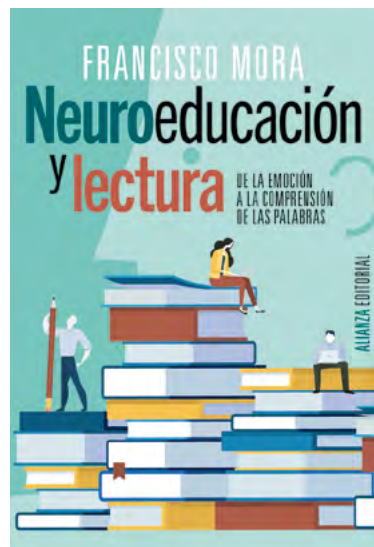
5ª Edición. Ya a la venta

Más o menos a los cinco años tomé conciencia de la mortalidad y pensé: ah, no, yo no me apunté para esto. Si no os importa, quiero que me devuelvan el dinero.

✠ Alianza editorial

Autor de *Neuroeducación*,
con más de 30.000
ejemplares vendidos.

Este libro trata de esos vericuetos del cerebro por donde corretean las letras, y de cómo con ellas se enciende una nueva luz para uno mismo y el universo que contempla. Y del largo camino que entrelaza lenguaje y lectura. Y también, sobre todo, de cómo se aprende a leer.



«Bruno Patino realiza un alarmante informe de una sociedad que se está volviendo loca, hasta el punto de que vemos nuestra capacidad de concentración seriamente erosionada. Y la responsabilidad es de los diabólicos mecanismos inventados por los gigantes de internet, que incluso ellos mismos tienen ahora problemas para controlar.» *PARIS MATCH*

La música o el 27

Francisco Silvera

Recibido: 5.06.2020 — Aceptado: 20.06.2020

Title / Titre / Titolo

Music, or the generation of 1927
La musique ou la génération de 1927
La musica e la generazione di 1927

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

La simplista identificación de la Generación del 27 solo con un grupo poético choca con la riqueza de la actividad intelectual en la España del primer cuarto del siglo XX. Este artículo, a través del análisis de la diferente fortuna de la obra musical de algunos compositores del momento, aborda el interés que puede estar detrás de la idea estandarizada del 27 y el oscurecimiento del pensamiento modernista, cómo el aparente progresismo de algunos de esos poetas ha servido de coartada para la imposición de una historiografía conservadora y autojustificante, para la asunción de un sino hispano que, en realidad, ha sido impuesto sistemáticamente a través del control y la represión. Quizá sea necesario mirar con ojos nuevos una vocación reformista española que permanece oculta tras mitos culturales que, en el fondo, perpetúan el tópico.

The simplistic identification of the «Generación del 27» as just a group of poets clashes with the complex and rich intellectual activity in Spain at the beginning of the 20th century. This article, by analyzing the different kinds of reception of the musical works by some of the composers of the time, approaches the interests behind certain standard ideas about the «generación» and seeks to provide insights about how modernist thinking was obscured; how the apparent progressive ideas of some of the poets have been used to impose a reactionary and self-justifying historiography in order to legitimate a Spanish fate which was, in reality, imposed by means of systematic control and repression. It may be necessary to cast a new look at the Spanish reformist vocation, which is kept hidden behind cultural myths that, in the end, perpetuate a cliché.

L'identification simpliste de la Génération des 27 à un seul groupe poétique se heurte à la richesse de l'activité intellectuelle de l'Espagne du premier quart du XXe siècle. Cet article, à travers l'analyse des différentes fortunes des œuvres musicales de certains compositeurs de l'époque, aborde

l'intérêt que peut susciter l'idée standardisée de 27 et l'obscurissement de la pensée moderniste, comment l'apparente progressivité de certains de ces poètes a servi d'alibi à l'imposition d'une historiographie conservatrice et autojustifiée, à l'hypothèse d'un destin hispanique qui, en réalité, a été systématiquement imposé par le contrôle et la répression. Peut-être est-il nécessaire de regarder d'un œil neuf une vocation réformatrice espagnole qui reste cachée derrière des mythes culturels qui, au fond, perpétuent le cliché.

L'identificazione semplicistica della Generazione del 27 come un gruppo di poeti si scontra con la ricchezza dell'attività intellettuale nella Spagna del primo quarto del XX secolo. Questo articolo, attraverso l'analisi delle diverse fortune delle opere musicali di alcuni compositori dell'epoca, presenta un approccio all'interesse che può essere dietro l'idea standardizzata della «generazione» e l'oscuramento del pensiero modernista, a come l'apparente progressismo di alcuni di questi poeti sia servito da alibi per imporre una storiografia conservatrice e autolegittimante, e permettere l'assunzione di un destino ispanico che, in realtà, è stato imposto sistematicamente attraverso il controllo e la repressione. Forse è necessario guardare con occhi nuovi la vocazione riformatrice spagnola che rimane nascosta dietro a miti culturali che, in ultima istanza, perpetuano il cliché.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Generación del 27, Modernismo, compositores del 27, historiografía, reformismo, Max Aub, Roberto Gerhard, García Lorca, Joaquín Rodrigo, Isaac Albéniz, Falla.
Spanish Generation of 1927, Modernism, Spanish composers of the generation of 1927, historiography, reformism, Max Aub, Roberto Gerhard, García Lorca, Joaquín Rodrigo, Isaac Albéniz, Falla.
Génération de 1927, Modernisme, compositeurs espagnols de la génération de 1927, historiographie, reformisme, Max Aub, Roberto Gerhard, García Lorca, Joaquín Rodrigo, Isaac Albéniz, Falla.
Generazione del 1927, Modernismo, compositori della generazione del 1927, storiografia, riformismo, Max Aub, Roberto Gerhard, García Lorca, Joaquín Rodrigo, Isaac Albéniz, Falla.

Hay una parte de la Generación del 27 que se difuminó; la Historiografía siempre es arbitraria; se genera otra Historiografía, también arbitraria, al estudiar sus causas. El capricho, a veces fundamentado, eleva u oculta nombres. Sabemos que en cualquier ámbito la presencia es requisito *sine qua non*, esto es: si un nombre suena, ha ganado un prurito de calidad y de indispensabilidad que no tiene por qué corresponder a una obra auténtica... o sí. Los profesionales saben que estar en la palestra, aunque sea para mal, genera beneficios.

Cuando no hubo un aprovechamiento canallesco, la Guerra Civil y el triunfo de las posiciones más reaccionarias no favoreció ni a los exiliados ni a los de dentro, Pedro Garfias o José Antonio Muñoz Rojas podrían ser paradigmáticos, les amparan obras maestras literarias y siempre están reconocidos... pero a un lado. Acuérdense de las mujeres, a veces escondidas tras sus parejas prestándoles el trabajo que los elevó.

El caso de los músicos es escandaloso. España es un país con una tradición musical admirada e influyente en toda Europa desde el Renacimiento y, sin embargo, salvo en círculos muy especializados, cualquier aficionado tiene un acceso más fácil al repertorio foráneo que al propio, tanto en la salas de conciertos como en la investigación o la música editada. Y así hemos actuado con los músicos del 27, hasta cierto punto olvidados (quizá con matices esta aseveración en los últimos tiempos porque diversas instituciones e intérpretes parecen haberse interesado: la Fundación March, la Sociedad Española de Musicología, pianistas como Guillermo González o Juan Carlos Garvayo o Ainhoa Padrón, la Orquesta de Córdoba...).

Los nombres de Roberto Gerhard, Gustavo Pittaluga o Salvador Bacarisse, a pesar de su relativa popularidad, no cuentan con la difusión que merecerían (Gerhard fuera de España sí) y los de Julián Bautista o Rosa García Ascot son telúricos y exclusivos.

No podemos pretender, por incapacidad teórica y porque ya los musicólogos y especialistas se ocupan, hacer una defensa de estos compositores en general dotados y equiparables a sus coetáneos más afortunados de otros países. Tampoco debemos entrar en territorio

de los otros especialistas, los sabedores de Filología e historiografía literaria, nos falla la erudición y también hay un infinito escrito ya... Pero sí es conveniente hacer una descripción de cómo se han tratado en los estudios los vínculos entre los literatos y los músicos del 27, para ver si el supuesto aislamiento histórico de las Letras hacia las otras Artes se debe a una sordera congénita de la poesía española o si las circunstancias terminaron ahogando la prominencia que podía haber sido a partir de un movimiento más amplio. Me parece un error plantear el asunto (como se suele) así: las relaciones con la música de la Generación del 27; porque ambas, música y letra, son parte (y así lo defenderemos) de una tendencia social más ambiciosa, más grande, este planteamiento tópico falsea la Historia y colabora en una interpretación políticamente más que interesada.

Insisto, no se trata de estudiar contenidos musicales ni literarios, ése es un territorio bien trillado, sino de un análisis acerca de por qué se dejó de lado la Música del 27, frente a la elevación del concepto de Generación Literaria: el casi silenciamiento de las otras artes (o de las mujeres artistas en general) frente a la constitución de un grupo generacional definible y explicable bajo las luces de quienes lo construyeron.

Para ello proponemos el siguiente programa:

1. ¿Generación del 27 o más Modernismo?
2. Segundo Renacimiento Español.
3. La España que pudo ser y la de Sopeña o Sainz de Robles (I).
4. Un mundo feliz (y II).
5. Sopa con Letras: Max Aub.
6. La música o el 27, Rodrigo o Gerhard.

1. ¿Generación del 27 o más Modernismo?

Pareciera que necesitáramos el tópico para hilvanar una explicación secuencial en nuestras cabezas y que todo tuviera sentido. Pérfida palabra que malogra la realidad: el sentido. Nada lo tiene. Lo divertido de la edad y la

acumulación de lecturas, y de una cierta frescura en lo del atrevimiento, es desbrozar los comunes lugares para descubrir el vacío cuando no la zafiedad que los rellena.

Me pregunto sobre la utilidad de hablar de una Generación del 27. Y no pretendo ni dejar de usar esa expresión, imposible, ni montar o desmontar el concepto de «generación», eso está más que escrito, sino entender qué perdemos al usar ese marchamo bachilleratil y a quién interesa; quién gana con ello.

En España la derecha liberal ha sido siempre un síntoma irrelevante. Más que de derechas sería exacto hablar de tradicionalismo nacional-católico. La Guerra Civil y el militarismo-franquista no son la clave de arco de esta mentalidad, sino la expresión suprema de una fuerza reaccionaria que cabe rastrear en el fanatismo imperialista de los Austrias y las gonorreas absolutistas de los Borbones, con sus complejidades y batallas intestinas, todo ello amparado por una Iglesia cuya estulticia y culpabilidad en los sufrimientos sobre nuestra geografía ibérica difícilmente es calculable.

El impacto de la dictadura militona-falangista (porque la política terminó siendo africanista pero la sociedad se falangizó) es de una envergadura tal que jamás podremos sobreponernos los presentes; pasarán siglos en los que seguiremos pagando la debilidad causada por esa enfermedad, revitalizada mientras escribo. Casi medio siglo de imposición a sangre y fuego de este catolicismo patriótico han desvirtuado los intentos de comprender nuestra Historia. Ya lo he sostenido en otros escritos repetidamente, el gran triunfo (por la Gracia de Dios) del Caudillo fue consolidar la idea de las dos Españas, establecer un diagnóstico militar convirtiendo nuestro Estado en un campo de batalla en el que terminó imponiéndose dolorosamente una de las dos para la salvación de la patria frente a las luchas ideológicas (el fascista pretende estar más allá); identificando «rojo» y «republicano» el dictador ganó la batalla propagandística, porque se situó en un bando legitimado (no se podría ser de derechas y republicano, por ejemplo): craso error ceder a ese maniqueísmo autojustificante, la construcción del enemigo es el medio para aglutinar al «pueblo» por parte de todo totalitarismo, ni siquiera

les voy a adjudicar consciencia: lo veían, lo ven así, es su realidad.

Error hablar de una tercera España, este intento de salvar (o de crear) una victimización de una parte de la población, sobre todo intelectual, en realidad los consolida o los justifica, convierte en hecho histórico la pugna de unos y otros, las dos otra vez. Mentira que hubiera dos, pues: ¡tres! No me creo ese invento, en el fondo útil para escaquearse intelectualmente de una interpretación comprometida de los acontecimientos. Pero sí es verdad que hay una España víctima y es verdad que está más allá de rojos y azules, porque aunque minoritaria sí ha habido una intelectualidad que ha propugnado el fin del oscurantismo imperialista que es nuestro lastre mayor. Podríamos rastrear en los últimos cinco siglos el pensamiento aperturista, y podría constituir una investigación interesante (debería ser un libro necesario para vislumbrar una España distinta), pero si nos fuéramos al último siglo y medio lo curioso sería que no necesariamente ha sido ese aperturismo de tendencia marxista o anarquista ni nada parecido, a veces ha arrancado incluso desde el seno de un cierto cristianismo ecumenista, panteísta... como fue el caso de la deriva hispano-krausista. Quiero decir que lejos de caracterizar a las víctimas del oscurantismo como «apolíticas» (término siempre sospechoso), es decir: ni de uno ni de otros (la tercera vía citada), cabría hablar de una España culta comprometida con el intento de cambiar por fin la violencia tradicionalista como señal identitaria de la hispanidad.

Caben aquí, en esta España de progreso, múltiples tendencias ideológicas que no fueron prosoviéticas, por Dios (nótese la hipérbole), el republicanismo tanto de derechas como de izquierdas, el laicismo, los afrancesados, el liberalismo anglófilo... debemos ahondar en ello, por esta vereda ha circulado la España mejor, siempre aplastada por la imperiofilia.

Quería llegar aquí porque esto de hablar de «Generación del 27» convierte en un fagonazo culturalista lo que fue en realidad la expresión brillante de un movimiento mucho más rico y profundo, torticeiramente apagado en los libros de Historia al uso (los

especialistas ya lo habrán visto). El Modernismo fue una tendencia intelectual con amplitud de miras que pretendía dejar atrás la virulencia fideísta amparándose en la Razón y los conocimientos de la Ciencia (curiosamente vinculado inicialmente a la teología cristiana; cabría estudiar la influencia de algunas órdenes religiosas en la formación intelectual de la burguesía de la época); fue una expresión positivista, una reinterpretación del racionalismo moderno (que en realidad había reinventado la misma religión al hablar de dos mundos totalmente distintos y separados) buscando una exaltación de la Humanidad y su convivencia. En España las figuras de Julián Sanz del Río o Francisco Giner de los Ríos o Manuel Bartolomé Cossío y su humanismo krausista (aunque no sea exacto) pueden constituir una expresión de ese modernismo europeo, y por tanto una de esas corrientes conscientes de nuestra «miseria» menéndezpelayizante elevadora de esencias divino-universales y castigadora de toda opción de cambio (conste mi admiración por la obra del santanderino, no así por sus efectos); la constitución de la Institución Libre de Enseñanza y la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, con el trasfondo del intento reiterado de impedir la Libertad de Cátedra promovido por el reaccionarismo católico, la puesta en marcha de la Residencia de Estudiantes como tentativa de establecer una Enseñanza Superior emancipada del patriotismo son el caldo de cultivo real de la intelectualidad que conformaría la llamada Generación del 27 (y aquí cabría evaluar el impacto del foco malagueño de pensadores en todo el fenómeno).

El problema es que poniéndole un nombre, circunscribiéndola al acto-homenaje a Góngora y citando a los participantes presentes decimos una verdad histórica pero simplificándola: ¿solo Madrid?, ¿solo los poetas?, ¿sin feminismos?, ¿sin ciencia?, ¿sin política?, ¿todos por igual sin matices ideológicos?, ¿la racionalidad republicana y el intento de reforma educativa, militar y agraria, que a la postre excitaría la rebelión del 36, no son parte del mismo movimiento que conformó las circunstancias que provocaron la reunión? La voluntad de borrar esta tendencia, para evitar su repetición, para evitar el reco-

nocimiento a la nueva España que se impidió ser (quizá a finales del siglo XX se inició un proceso de apertura que hoy se intenta clausurar, otra vez), preside la actividad intelectual hegemónica durante la cuarentena de años que gobernó el Ejército después de la Guerra.

2. Segundo Renacimiento Español

Este Segundo Renacimiento cultural o Edad de Plata fue visible en todos los ámbitos y territorios del Estado español, de hecho se podría estudiar por provincias, por capitales o pueblos, y encontraríamos hombres de mérito en casi todas las disciplinas, mujeres conscientes cambiando la mentalidad de las familias, el inicio de una eclosión que debía llevar a la modernización de la sociedad, de la llamada Civilización Española (Rafael Altamira). Se había iniciado la superación del paradigma nacional-católico, cubierto y auspiciado por el idealismo imperial citado; una corriente de pensamiento renovado pretendió dejar atrás el españolocentrismo en favor de un culturacentrismo vinculante, transformador, quiso la superación de la Edad Media (al fin) perviviente en nuestra Iberia sin Ilustración efectiva... Son cientos, en realidad miles los integrantes de la Generación del 27, porque son un movimiento estructural (aplastado) de transformación social que venía sucediendo en toda España: ¿por qué estudiar solo a un puñado en un entorno controlado y dentro de un simbólico homenaje en Sevilla?

El franquismo se hizo transmisor de una decimonónica enfermedad mental: el Complejo del Número Uno, la idea según la cual la inteligencia y el brillo son medibles por tu capacidad para sacar una oposición sin usar la condición crítica; por resumir con elocuencia: para ellos tenía más mérito un juez empollado en las leyes del nazismo que un humanista capaz de entender el Derecho y la Justicia (Fragairibarnismo, se podría denominar también esta desgracia). El dato: como si existiera una supuesta objetividad y el estudio pudiera prescindir de entender causas y efectos en su caótica

veracidad; el dato, las fechas, los nombres... la interpretación no sirve porque (presuponen ellos) solo una versión es la correcta o natural y no cabe discutir (¿Memoria Histórica?). Así se podía citar y elogiar incluso a desafectos y contrarios a la moral nacional-católica o estudiar hasta a un asesinado como Lorca sin más explicación, porque son un hecho... no son una tendencia a analizar que deshaga la unidad patria pretendida, y así esto sí es soportable para el totalitarismo, están localizados, controlados, diagnosticados: no hay que explicar qué perseguían, hacia dónde pensaban... basta con decir lo que hicieron (sesgando lo «no importante»). Repito, porque éste es el núcleo de la tesis que defiendo: desarticulando la tendencia histórica, aunque se citen los hechos, desarmándola se desacredita su importancia real, se desvirtúa la relevancia del significado histórico de este Segundo Renacimiento Español.

En mi memoria de colegial, compartida con amigas y compañeros mientras redacto estas líneas, la Historia de la Literatura Española abarca: algún poema épico fundacional de la nación, el Siglo de Oro, un noséqué a la Jovellanos, la Generación del 98 y la Generación del 27. Ea, desmontada la estructura: he aquí sin darnos cuenta que nos han colado por la puerta de atrás el triunfo de la historiografía laínentrálgica, la grandeza de España explicada con la grandeza orgullosa de nuestros creadores patrios mayores... y nada más. Supervive una patria de las esencias.

3. La España que pudo ser y la de Sopeña o Sainz de Robles (I)

Tenemos para estudiar el fruto efímero mas no el diseño de los agrimensores... Cuando uno lee a la intelectualidad apoyada por las estructuras del terror dictatorial institucionalizado (no se olvide que no había otra forma de destacar públicamente), se encuentra con críticos ampulosos de verbosidad desahogada y dato exagerado: un poema, una conferencia o una reseña tienen más de sermón malo que de análisis literario. Verbigracia, Pemán hoy es ilegible salvo sus poemas racistas (con cierta

gracia violenta, una especie de Tarantino infantilizado), sus comentarios, estudios, artículos, suenan a versión en cartón-piedra de crónica del «NO-DO», siendo éstas casi siempre mejor construidas y dichas. Era una de las fachadas (ingeniosa broma) para el Régimen, se necesitaba una farándula intelectual para dar una imagen: y ésta del Número Uno, el halo de cátedro muy versado (aunque fuera mentira o construido con datos falsos e interesadísimos) era la equivalencia de los cojones en lo cuartelario-militar: que es lo que hay que tener, cada uno en su campo, sin florituras ni mariconadas.

No voy a entrar en la polémica del papel que jugaron los múltiples analistas y pensadores estructurantes de la Dictadura, aunque hay mucho publicado: medio siglo de Historia dio para modulaciones que convirtieron a teorizantes nazis en demócratas de toda la vida, pero ¿hubo sinceridad en esas transiciones o un intento de supervivencia? Es curioso y justo el aroma de excelencia de esa intelectualidad dictatorial, enciclopédica en los casos mejores, pero aclaremos por qué: suprimiendo el análisis de lo apologético y exaltando la memoria y el brillo, no pasaban por criminales.

Lógicamente (sin casualidades), el sacerdote Federico Sopeña se encontraba más a gusto promocionando y alabando el melodioso y teóricamente rancio (y precioso) *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo que entendiendo y explicando el papel de las Vanguardias europeas y su expresión hispánica (a veces muy reaccionarias, curiosamente) porque no había riesgos en ese análisis; previamente Falla o el mismísimo Albéniz habían usado lenguajes musicales mucho más modernos y arriesgados estéticamente que Rodrigo e incluso anclaron más profunda y críticamente sus músicas en el folklore patrio y, sin embargo, como resultaban más propicios para entender la influencia que había terminado llevando hasta las reformas republicanas, el famosísimo «adagio» de Rodrigo ganaba. No estoy hablando anacrónicamente de las ideas políticas de Albéniz o de que Falla fuera republicano o cuáles eran los intereses de Rodrigo, no, no es ésa la cuestión, sino que el franquismo se sintió cómodo desordenando, desvirtuando, desmontando el rigor histórico que explica cómo una

corriente cultural conducía a España a una cierta Neoilustración que nunca llegaría a disfrutar, elevando otra determinada opción estética reaccionaria.

Hablar de datos y parecer que se hace con profusión es lo que ejecuta Federico Sainz de Robles en sus prólogos para las ediciones monumentosas de la Editorial Aguilar, por ejemplo para los *Episodios Nacionales* de Galdós: uno tiene la impresión de que inventa más que escribe... y entre toda esa apariencia mentirosa de rigor no se cuele ni una mínima caracterización que dé a entender el intento de denuncia por parte del canario hacia el papel de la Iglesia en España, por ejemplo... ése no es el tema, no se pierda usted en minucias, diría, lo que importa es la grandeza de su obra, haga usted como yo: no nos metamos en política...

Quizá los momentos de más verdad histórica en los ditirambos amanerados de esos poeto-críticos de la posguerra, lampando por una prebenda o un puesto en la Censura, se dieran en los lupanares, frecuentados con hipócrita naturalidad. Y, nótese qué triunfo más canalla, son ellos quienes han hecho la Historia del Modernismo, de Darío o JRJ o de Valle-Inclán, retorciendo en vida (y algunos se dejaron profanar con gusto y coincidencia, ora pervertidos ora sometidos) a los disparísimos Ortega, Azorín, Baroja o Pérez de Ayala, porque despojaron nuestra Historia de sustancia (crítica) para dotarla de esencias patrias: del Siglo de Oro al 98 y de ahí al 27, y en éstas estamos por la Gracia de Dios y en la Unidad del Destino Universal para admiración de los otros pueblos y razas. ¿Son españoles Picasso o Max Aub o Roberto Gerhard o nos cabe la duda?

Un estudio serio del 27 pasa por un análisis del mar de fondo y la marejada en cada ciudad española, y no pretendo descubrir nada que no esté ya escrito y releído, aunque siga imponiéndose el tópico; porque en cada urbe mediana (hasta en los pueblos) vamos a encontrar a los personajes que construirán la Historia posterior, incluyendo a la mayoría pacífica pero también a los dogmáticos y a los exaltados. Es decir, un enfoque histórico serio debe acentuar la idea según la cual los autores estudiados, muy merecedores de toda gloria, son la superficie a veces afortunada de un movimiento

más amplio que pretendía llevar a este país a otra forma, a otra manera.

Con la famosa revolución económica opusdeísta, llamada tecnócrata para disimular, el neobarroquismo de la posguerra y el neoclasicismo entre soviético y del Tercer Reich nacional-católico de la España rehecha, iremos abriéndonos paulatinamente al mundo. Las bases americanas nos convertirán en país europeo, las inversiones en turismo para las zonas habitadas por refugiados nazis nos traerán procacidad foránea y piel desnuda, el envío masivo de dinero emigrante nos hará aspirar al cuarto de baño propio...

Esto fue la modernización desde dentro de la dictadura: una élite será dodecafónica, electroacústica, poéticamente homosexual, freejazzística, abstracta en lo plástico, «nouvelle vague», expresionista en lo dramático, maoísta en lo político, etc. Sin embargo, conseguida la manipulación histórica: ni la Música, ni la Pintura, ni la Literatura contemporáneas calarán como discurso nacional, salvo un leve espejismo a finales del siglo XX que, por la falta de visión de los gobiernos de González (o algo peor), los gobiernos de Aznar comenzarán a ocultar de nuevo, resucitando las dos Españas y ofreciéndose como salvación (lo mismo de siempre con distinto abalorio).

España sigue siendo hoy más el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo que el *Concierto para clave* de Falla. Sopeña redivivo, Sainz de Robles rehabilitado. Mantenemos aún esta desestructuración de lo intelectual. La crítica literaria hoy, en general, pasa más tiempo promocionando lo que le mandan desde su grupo editorial (esto es: publicitando) que atenta a las novedades o el Arte en sentido lato. Las universidades penden del brillo individual de alguno de sus componentes mientras cientos, miles de profesionales irrelevantes practican una endogamia gremial o familiar. Los intelectuales siguen persiguiendo el favor de lo Público en forma de ediciones, conferencias o lecturas, cuando no directamente el cargo, porque al no existir una masa crítica lectora es imposible la profesionalización meritoria salvo pelotazo mediático o del partido. Hemos reproducido, disfrazados de demócratas, el ideal de la Cultura franquista, somos curas

laicos, pero permítanme el amargor, lo hemos hecho como parodia patética, porque el enciclopedismo o la verbosidad entonces exigían estudio, trabajo, al menos, y han dado paso a la ramplonería inconsciente orgullosa de sus mitologías, como el Lorca o la República o el revisionismo neofascista, siendo incapaces de leer atentamente a exiliados como Juan Ramón Jiménez o supervivientes de dentro como Vicente Aleixandre, curiosamente nobelizados para el resto del planeta Tierra.

La tragedia de España, y empezamos a revivir fantasmas pretéritos, es la falta de una intelectualidad mayoritaria comprometida con el conocimiento y sus implicaciones sociales, políticas, económicas: hemos heredado una «inteligentsia» cuya única preocupación es el franquista «Qué hay de lo mío» y, lo más triste, disfrazada de progresismo ensalzando la mitología creada por el imperialismo español que nada tiene que ver con las fuentes que impulsaron este renacer que, someramente, hemos descrito: por ejemplo, colgando, repito, de Lorca.

4. Un mundo feliz (y II)

Juan Ramón Jiménez, cuyo magisterio sobre el 27 es incuestionable, era un melómano. Algunos de sus primeros libros llevaban en su inicio, como evocando un aura para la lectura, partituras de Schubert, Schumann... En 1981 se reeditaron algunos de esos libros, se volvieron a colocar esas páginas y alguna iba del revés; esta anécdota quiere ser sintomática de lo que pretendo describir, el vacío que a lo largo de un siglo XX español, presidido en gran parte por la dictadura, rodeará lo musical.

Una de sus amistades de su extremadamente burguesa juventud fue Pedro García Morales (orígenes vinatecos y riojanos compartidos); le ayudaría a publicar un libro de poemas que no está mal: *Gérmenes, Op. 1* (Pueyo, 1910). La figura de García Morales ha sido parcialmente recuperada por el profesor Eloy Navarro Domínguez, que reeditó este volumen para la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez. En la zona más alta de Huelva, más noble pues, estaba y está la mansión de los García

Morales. Ventanales largos como cipreses, magníficas vistas. En conversación privada me contó una exquisita heredera cómo Pedro García Morales no solo tenía entre sus visitas a JRJ sino que Arthur Rubinstein solía pasar temporadas allí y que había usado el Steinway que aún permanece en el salón, del que recuerdo una enorme chimenea de aspiraciones victorianas. García Morales musicó poemas de JRJ, se moverá en Londres, trabajará para la BBC, el violinista Fritz Kreisler estrenaría algunas de sus obras internacionalmente, amigo de Falla y sus contemporáneos, morirá deprimido y olvidado en una casa dentro de su finca llamada Villa Conchita, hoy una barriada del centro de la ciudad...

Podemos llegar a imaginar a Jiménez con Rubinstein, suponiendo que la anécdota sea real. JRJ lo nombra elogiando un concierto suyo en Puerto Rico; parece raro, JRJ habría gozado de citar su cercanía y lo habría memorado... pero no lo hace. Nombra mucho a Toscanini, a quien admiraba; asistió a sus conciertos y en América sintonizaba siempre las emisoras de radio para oírle.

Es muy sencillo, si éste es el ambiente musical, que podríamos calificar como de primera línea, debería ocuparnos más tiempo desleír las relaciones con los músicos porque debieron ser una influencia real importante sobre los aspirantes a poeta que posaron y pasaron por casa de JRJ en Madrid: era un síntoma del nivel cultural que los rodeó y al que colaboraron inicialmente, hasta la cesura de la Cruzada.

Falla, por ejemplo. Wanda Landowska fue una de las redescubridoras de Bach pero, sobre todo, es la raíz del movimiento historicista que recuperó poco a poco los usos instrumentales e interpretativos de la música anterior al siglo XIX. En las primeras décadas del siglo su labor concertística y pedagógica la convertirían en una celebridad internacional; Falla compuso para ella su *Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* en 1926, Stokowski por medio esperando para su estreno.

Siempre he admirado esa obra, de sonido arcaizante, de forma externa tradicional y, sin embargo, nueva, rara, vigorosa y vanguardista: única. Es una obra de síntesis y,

para mí, representa lo mejor de Falla: adusto, seco, estilizado, monástico, sobrio y a la vez expresivo y evocador. Se nota que está compuesto, como casi todo lo del gaditano, nota a nota con un cálculo místico y una medida desesperantes, su estreno hubo de aplazarse varias veces. Da la impresión de haber llegado de forma natural, por pura evolución expresiva (como le ocurrió al último Liszt), a la politonalidad o atonalidad que para los legos como nosotros son cosas parecidas. Mi pregunta retórica busca dilucidar si esta obra, dada su importancia, es conocida entre lo popular de Falla, si se podría considerar representativa o simbólica de su producción.

El compositor Llorenç Barber publica en 1980 un artículo titulado «40 años de creación» en la revista *Tiempo de Historia*, accesible en internet en el Gestor del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca (GREDOS); todavía tiene el vigor de la memoria cercana de quien ha vivido esa época, cita las teorías falangistas sobre lo musical de Sopena (con alguna foto muy ilustrativa de un encuentro con el Director Heinz Drewes, adjunto para lo musical de Goebbels), y cómo el sacerdote consideró como hitos históricos el *Concierto de Aranjuez* (1940) de Rodrigo, y Barber le cita: «[...] el tipo de música española exigido por la Historia y el momento. Esta difícil y genial 'normalidad' del *Concierto de Aranjuez* es su mayor gloria. Entre su orquesta, que se abre y se cierra como un abanico bien pintado con estilizados jardines de pájaros y de arrullos, y la guitarra que pica y ondea, sale una obra donde no existe el compromiso. Es la obra española que se oye con menos preocupaciones [...]» y recuerda cómo se programó en toda ocasión victoriosa para el Régimen en aquellos años; el otro hito dice Sopena que es Falla, reconvertido en símbolo cultural «moderno» (cuenta cómo Franco consideró ofrecerle la Presidencia de CAMPSA para que tuviera solvencia económica), y aclara: «[...] el homenaje a M. de Falla que se centra no alrededor del *Concierto* [tachado de experimento a evitar], sino alrededor del Retablo de Maese Pedro», aclara lúcidamente Barber. No es el Falla internacional.

Hay un contraste, un punto de inflexión reconocible y brutal iniciado en 1936. No vamos a insistir. Se da en

lo musical, pero en cualquier otro ámbito. La sociedad se paró, se creó una imagen estática representativa de los valores nacional-católicos y la mediocridad amparada por la erudición más burda, promovida por una falta cuantitativa de Enseñanza y a la vez por la poquísima Enseñanza premeditadamente cualitativa; esto hizo «feliz» a esta neosociedad con ínfulas de eternidad que solo comenzaría a quebrarse con la apertura promovida por las estrategias de los USA. Un mundo feliz en el que las palabras de Sopena adquieren un significado preclaro y totalitario. Los nostálgicos de la dictadura, y no hablo de teóricos sino de las generaciones criadas en su matriz, echan de menos ese mundo estratificado, jerarquizado, previsible, ordenado, indiferente a la realidad: un vapor narcótico que curiosamente nubla las tragedias de la Guerra, la represión, los logros perdidos y las miserias persistentes; esta felicidad embobada solo se romperá en los años 80, por reacción, hemos indicado, hasta que los poderes varios reconduzcan hacia la nueva estupidez peligrosa actual a la sociedad española. La «Generación del 27» es parte de ese aire barbitúrico.

En la entrevista «Una conversación con Manuel Castillo: Estética y actualidad», por M. Isabel Osuna Lucena en la revista *Laboratorio de Arte* (1-1988), dice el compositor sevillano: «[...] España entonces, como en otras cosas, estaba un poco de espaldas a lo que estaba pasando en el resto de Europa. Aquí todavía en aquellos años Strawinsky se conocía algo, Bartok no se conocía y no digamos Schönberg ni la Escuela de Viena. Esto aquí no había llegado en absoluto, pero no digo a Sevilla, ni a Madrid, algo a Barcelona, pero nada más; hablamos ya de los años 40 y 50, evidente ¿no?»

5. Sopa con Letras: Max Aub

Se publicó por vez primera en 1966 en México, pero sería reeditado en España en 1974: el *Manual de Historia de la Literatura Española* de Max Aub en realidad es la redacción de sus conocimientos privados, la impresión de su visión única y, a veces, inexacta de lector apasionado pero, para el tema que nos trae, otro testigo directo.

En la última sección de este libro, titulada «Las Guerras Civiles» Aub no tiene problemas en reconocer a la Generación del 98, atribuye ese concepto a Azorín, y lo circunscribe al hecho histórico del desastre de Cuba. Sin embargo, y es sintomático, habla de la Generación de la Primera Dictadura (1923-1939) y de la Generación de la Segunda Dictadura (1939-1964), huyendo explícitamente del concepto de Generación del 27. No estamos diciendo que su perspectiva sea crítica, sino que mientras se hace eco del apelativo de la primera, no ve necesario nombrar a la segunda.

Curiosamente, Luis Cernuda hace lo mismo con el 98 y tampoco cita a la del 27, en sus *Estudios sobre Poesía Española Contemporánea* de 1957 habla de Generación de 1925, llega a citar el famoso acto de homenaje a Góngora en 1927... pero no usa ese nombre.

Según Francisco Javier Díaz de Revenga, en el artículo «Valbuena Prat y los poetas de su generación», en la revista de la Universidad de Murcia *Monteagudo* (3ª Época, nº 5, 2000), es Ángel Valbuena en su *Historia de la Literatura Española* en la edición de 1957 el primero que los cita como «Generación del 27». Bastante tardío el bautizo. Una conversación con el investigador Javier Blasco me pone en la pista de un interesante artículo de Enrique Serrano Asenjo en la revista *Bulletin Hispanique* (110-2, 2008, <https://journals.openedition.org/bulletin-hispanique/769>) que sitúa un poco más atrás lo mismo, en otro artículo del citado profesor Valbuena: «La generación de 1927 vista al cabo de veinticinco años», publicada en *Correo Literario* (12).

Lo que queda claro tras este pequeño trabalenguas de citas (que podría ser infinito) es que la construcción resulta a posteriori y esto siempre es interesado, uno no puede estudiar al niño Goya sin abandonar la idea de que es Goya, el personaje, y no un niño todavía con el futuro incierto... Ésta es la prisión del tiempo, la sincronía y la diacronía, nuestra concepción de los hechos altera lo que percibimos como previo. ¿Desde cuándo se nos hace imposible pensar que la criada de JRJ anunciaba a las visitas pensando que llegaban los del 27?

Tampoco son nuestro objetivo los motivos de Valbuena o de otros, sino los frutos del aprovechamiento

ideológico. Recuerden, porque iterando la causa de este escrito reafirmamos su significado, nuestra tesis es que construyendo la Generación Literaria del 27 se diluyó el impulso intelectual modernista que había pretendido la renovación de España (el mundo y la humanidad), doblegando la Historia para asumir su existencia pero de forma controlada, negando la fuerza vital de esa intelectualidad progresista en un sentido lato pero subsumiéndola en lo anecdótico, lo singular o lo heroico-patriótico de lo español: esto es, derivando su fuerza novadora hacia el apoyo de la tesis antagónica tradicionalista, imperialista, reaccionaria y ultraconservadora. Por eso no existe el 27 de los músicos, verbigracia.

Curiosamente Aub cita a Falla como influencia en los poetas de la época por ser «[...] tan buen catador de la música popular» (507); y sin embargo ahí colocaríamos antes a un Lorca con piano y sus folklorismos. «Una generación vio la luz de las letras con y en la República y la guerra. Otros, de su edad, solo empiezan a publicar después, sobre todo entre los que permanecieron en el territorio de los vencedores; normalmente pertenecen entonces a la generación siguiente, la de la Segunda Dictadura. A los primeros, afinando mucho en cuanto a las edades, podría denominárselas [sic] ‘generación de la República’» (508). Habla Aub de la Generación de la República, después de describir el ambiente y el impulso tomado por los escritores de ese momento: ¿tuvo, tiene o tendrá posibilidad de éxito este denominador?

Si entre dientes y con una sonrisa se ha respondido, acaba de constatar la victoria historiográfica de la que hablamos. La virtud del trabajo de Aub es que nos permite calar la visión que, sin la influencia académica, tuvo un conocedor directo de los hechos. Buena parte de la construcción del mito lorquiano está detrás de todo esto. Primero, con la autoexoneración de la dictadura, que podría haber inventado aquello de los «daños colaterales» en las guerras; segundo, con la progresía hispana que recogerá al Lorca de los intelectuales reaccionarios y lo elevará como símbolo. Dice Max Aub no sin una crueldad cuya valoración dejo para la interpretación:

Oficialmente nació en Fuente Vaqueros, al lado de Granada, aunque él confesaba haber visto la luz en un caserío llamado Asquerosa. Su vida fue coser y cantar. No tuvo problemas de tipo económico: de familia pudiente. Estudió, sin necesidad. Con él reza lo de 'la musique avant toute chose'; la llevaba dentro y a su maestro de piano dedicó su primer libro. La música, pero no sólo la música interior, sino la de verdad, la que le movió a mil cosas: a las canciones, al baile, a dirigir teatro, a insertar verdaderos números líricos en sus dramas, a tocar el piano con ángel, como un ángel, popular y divino.

(Aub, 1974, p. 514-515)

Contrasta la descripción que hace de Miguel Hernández, como una especie de torbellino poético pueblerino bien encauzado, por fortuna, al llegar a Madrid... O la «cobardía» de Dámaso Alonso, citada vagamente; la remembranza del odio como rasgo de la personalidad de Cernuda, el silencio estratega de Gerardo Diego o el moralismo de Ayala... Aub no cae en el trazo grueso de subsumir a los autores bajo los rasgos comunes de una historiografía que no existía aún, no obstante engrosa la línea con sus avenencias personales.

6. La música o el 27, Rodrigo o Gerhard

Reconducida la eclosión cultural iniciada a finales del XIX con trasfondo modernista, que tuvo su cenit en el exilio para la mayor parte de los más brillantes representantes de la intelectualidad española, inundando universidades sobre todo americanas de estudios, publicaciones y altísima docencia (de «altus», que también significa «profundo», «sublime»), canalizada esa corriente modernizante como una mera explosión generacional localizable, admirable... y extirpable, hay una pseudológica en que la actividad de las mujeres en todos los campos del saber, en que la Ciencia, la investigación humanística y sociológica, la política, la pintura, la escultura y la Música hayan desaparecido del «topos», porque no encuadran bien, no contribuyen al retrato de familia que se impuesto como canónico.

No afirmamos que todo eso fuera ajeno a su momento, sería absurdo, este sinsentido precisamente es lo que denunciarnos; decimos que resulta ajeno a ese momento que a posteriori se decretaría como «realidad histórica», reconstruida, porque explicando la Generación del 27 cual una Edad de Plata de la Literatura hispana y por tanto otro episodio más de la grandeza singular del genio patrio, hemos diluido completamente la fuerza dinamizadora contra la que había acometido la élite nacional-católica, más allá del frente político-militar y sus vicisitudes; había otras batallas, distintas, la imperiofilia española despreciaba (y desprecia) profundamente al mundo del Arte (libre), de la Enseñanza (libre), del Pensamiento (libre), del laicismo (racional), de la ética (racional) y del conocimiento de la Naturaleza (racional), encerrada en su casticismo tradicionalista de valores eternos y universales.

La Música se había establecido como un Arte muy representativo de lo español; la prueba más contundente fue el impacto de la obra de Isaac Albéniz, respetada e influyente en los concilios musicales más trascendentes del planeta. Por un lado, ofrecía el pintoresquismo que los románticos describieron al atravesar la península ibérica pero, por otro lado, un compositor como Olivier Messiaen se dio cuenta de su carácter rompedor, diferente y revolucionario hasta el extremo de dejarse influir mucho por él; me cito a mí mismo: «[...] esta obra de apariencia “nacionalista” en realidad es más un (no sé si adelantado) collage cubista de escenarios superpuestos que una exaltación de lo popular, quiero decir que lo difícil de su interpretación radica en descifrar ese palimpsesto permanente que esconde una complejidad singular en la Historia de la Música» (artículo titulado «Carta a Guillermo González sobre Albéniz» y publicado en *Diario 16*); Albéniz en París y Londres va a estar en contacto con los más grandes intérpretes y compositores y no de forma anecdótica, enseguida vieron lo radical de su obra; sus epígonos y discípulos apenas saldrían del nacionalismo musical predecible.

Pretender que el 98 fue sordo, como hace mucha crítica no muy crítica, es obviar que Albéniz y su *Iberia* (y sus óperas) fueron vanguardia musical en el reperto-

rio de las salas de concierto más importantes de todo el mundo (les invito a oír, por ejemplo, los preludios a sus óperas londinenses, música admirada por Debussy, D'Indy, Dukas, Fauré, Ravel...); no sé si Unamuno era sordo, quizá un poco a lo Beethoven: un duro de oído capaz de lirismos hermosísimos, pero Albéniz y Falla están a la altura de todos los creadores de su época y son menos tipiquistas y populacheros que los foráneos que pretendieron imitarlos.

Los músicos de la generación siguiente mantuvieron la altura: Rodolfo y Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Gustavo Pittaluga y Salvador Bacarisse emularían como «Los 8» al histórico grupo francés de «Les 6», con Honegger, Auric, Milhaud, Durey, Poulenc y la fémina Germaine Tailleferre, además de Jean Cocteau y el mismísimo Satie; ése es su contexto europeísta y nada conservador. Debemos citar a Jesús Bal y Gay, que terminaría siendo pareja de Rosa García Ascot aunque nos parece un músico menos interesante que ella, a Julián Bautista... la nómina se podría ampliar, pero especial significación internacional han tenido las músicas de un exiliado y de alguien que permaneció en España: Roberto Gerhard y Federico Mompóu.

Gerhard ha sido un músico acorde a su tiempo, inmerso en los modos de composición coetáneos suyos y las teorías renovadas: fue discípulo directo de Arnold Schonberg, amigo de Webern y Alban Berg. Además se aplicó a la experimentación electrónica. Su trabajo en Inglaterra en la BBC o en el circuito de conciertos europeo es impresionante y como compositor está al nivel de cualquiera de los clásicos del siglo XX; iba a decir que aquí fue sistemáticamente ignorado ¿o lo es aún? Sopena lo silenció en sus escritos, siempre propensos a su conservadorísimo neoclasicismo. Y hasta le mostró cierta animadversión, vinculada a sus ideas catalanistas y republicanas. Cualquier aficionado musical sabe lo raro de su programación en España, salvo ciclos específicos y homenajes, y si miran la discografía que recoge obras suyas hay bastante reciente hecho aquí por intérpretes españoles, pero abunda para nuestra vergüenza el sello discográfico internacional...

Federico Mompóu es «rara avis», casi teorizador de una poética más que un músico (sin detrimento de sus composiciones estupendas), fue mejor tratado en la dictadura. Su música es más asequible, no estoy diciendo simple: sino que trabaja sobre una depuración de la tonalidad tradicional y una búsqueda de la espiritualidad vinculada a las resonancias y el silencio que no molestan nunca. Eso le permitía a un crítico rancio soportarlo, hasta defenderlo como modelo de modernidad... aunque no estuviera entendiendo la importancia real del experimento de Mompóu. Curiosamente ocurre lo mismo que con Gerhard, ha sido más objeto de atención por las discográficas, los intérpretes y los críticos internacionales que por los españoles, insisto sin menoscabo de su valía y diferente consideración entre nosotros.

Poca atención a Rodolfo Halffter, se le ocurrió flirtear con dodecafonismo, atonalidad... Mucha a Ernesto y su monumental la *Atlántida* (de Falla)...

La pareja formada por Jesús Aguirre y Federico Sopena terminará siendo la guía espiritual del Madrid burgués-intelectual de los años 60 y ambos serán consocios y repartidores de toda una estela de cargos y prebendas que alcanzará cotas elevadísimas de triunfo social y puestos muy significados al máximo nivel. Consolidaron la media verdad que sirvió de base al franquismo y construyeron la otra media que serviría de plataforma para la democracia. Quizá es hora de que España despierte de su largo sueño imperiofilo y se aplique a ser una nación culta, signifiquen ambas palabras lo que debatir queramos.

Bibliografía

- AUB, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española*. Madrid: Akal, 1974.
- BARBER, Llorenç. «40 años de creación». *Tiempo de Historia*, año VI, 62, 1980, pp. 198-213.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- DÍAZ DE REVENGA, Francisco Javier. «Valbuena Prat y los poetas de su generación». *Monteagudo*, 5, 2000.

- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Episodios Nacionales (3 Vols.)*. Madrid: Editorial Aguilar, 1945.
- GARCÍA MORALES, Pedro. *Gérmenes, Op. 1*. Madrid: Puyo, 1910.
- . *Gérmenes, Op. 1*. Moguer: Fundación Z-JRJ, 2003.
- OSUNA LUCENA, M. Isabel. «Una conversación con Manuel Castillo: Estética y actualidad». *Laboratorio de Arte*, 1, 1988, pp. 247-258.
- SERRANO ASENJO, Enrique. «El Veintisiete propio y extraño de Ángel Valbuena Prat: Calderón vs. Góngora». *Bulletin Hispanique*, 110(2), 2008. Recuperado de <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/769>.
- SILVERA, Francisco. «Carta a Guillermo González sobre Albéniz». *Diario 16*, 2020, 9 de abril. Recuperado de <https://diario16.com/carta-a-guillermo-gonzalez-sobre-albeniz/>.
- VALBUENA PRAT, Ángel. «La generación de 1927 vista al cabo de veinticinco años». *Correo Literario*, 1953, 1 de noviembre, p. 12.
- . *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1957.

Chillida y la poesía

Clara Janés

Recibido: 14.01.2020 — Aceptado: 10.02.2020

Title / Titre / Titolo

Chillida and Poetry
Chillida et la poésie
Chillida e la poesia

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Para Chillida la palabra poesía tiene ante todo un sentido genésico, y recurre a ella precisamente al tratar de la creación: «¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?» Si para el físico Minkowski, cuando el poeta habla «devuelve al ser la energía de un origen» (algo intangible relacionado con el tiempo), la construcción (vinculada al espacio) nos acerca al decir de Heidegger: «Ser obra es establecer un mundo». De ahí que construcción y poesía abarquen juntas ambas cosas. Chillida no tarda en entrar en contacto con Heidegger y hace con él un intenso libro titulado *El arte y el espacio*, pero pronto hace también un homenaje al poeta Jorge Guillén, seducido por su verso: «Lo profundo es el aire». Por otra parte, estando la poesía vinculada a la música, donde, dice Walter Pater, «no se distingue entre materia y forma», Chillida se acerca también a ella. Como consecuencia, junto a su homenaje a San Juan de la Cruz, hallamos el dedicado a Juan Sebastián Bach. Así sus obras pueden titularse: *Rumor de límites, Espacios sonoros, Música de las esferas, Vibraciones...*

For Chillida, the word poetry has above all a genesis sense, and he resorts to it precisely when dealing with creation: «Aren't construction and poetry essential components of all the arts?» If, for the physicist Minkowski, when the poet speaks «he returns to being the energy of an origin» (something intangible related to time), construction (linked to space) brings us closer when Heidegger says: «To be work is to establish a world». That's why construction and poetry encompass both things. Chillida soon makes contact with Heidegger and writes an intense book entitled *El arte y el espacio* (Art and Space), but he also pays homage to the poet Jorge Guillén, seduced by his verse: «The deepest thing is air». On the other hand, since poetry is linked to music, where, says Walter Pater, «no distinction is made between matter and form», Chillida also approaches it. As a consequence, together with his homage to Saint John of the Cross, we find the one dedicated to John Sebastian Bach. Thus his works can be called: *Rumour of Limits, Sound Spaces, Music of the Spheres, Vibrations...*

Pour Chillida, le mot poésie a avant tout un sens génésique, et il y recourt précisément lorsqu'il s'agit de création : «La construction et la poésie ne sont-elles pas des composantes essentielles de tous les arts» Si, pour le

physicien Minkowski, lorsque le poète parle «il revient à être l'énergie d'une origine» (quelque chose d'intangible lié au temps), la construction (liée à l'espace) nous rapproche lorsque Heidegger dit : «Être travail, c'est établir un monde». C'est pourquoi la construction et la poésie couvrent ensemble les deux choses. Chillida prend rapidement contact avec Heidegger et écrit avec lui un livre intense intitulé *El arte y el espacio* (L'art et l'espace), mais il rend également hommage au poète Jorge Guillén, séduit par son vers : «Le plus profond, c'est l'air». D'autre part, comme la poésie est liée à la musique, où, selon Walter Pater, «aucune distinction n'est faite entre la matière et la forme», Chillida l'aborde également. Par conséquent, avec son hommage à Saint Jean de la Croix, nous trouvons celui dédié à Jean Sébastien Bach. Ainsi, ses œuvres peuvent s'appeler : *Rumeur des limites, Espaces sonores, Musique des sphères, Vibrations...*

Per Chillida la parola poesia ha soprattutto un senso genésico, e vi ricorre proprio quando si tratta della creazione: «La costruzione e la poesia non sono componenti essenziali di tutte le arti?» Se per il fisico Minkowski, quando il poeta parla «torna ad essere l'energia di un'origine» (qualcosa di intangibile legato al tempo), la costruzione (legata allo spazio) ci avvicina a ciò che Heidegger afferma: «Essere opera è creare un mondo». Ecco perché la costruzione e la poesia comprendono entrambe le cose. Chillida entra presto in contatto con Heidegger e scrive un libro intitolato *El arte y el espacio* (Arte e spazio), ma rende anche omaggio al poeta Jorge Guillén, sedotto dal suo verso: «La cosa più profonda è l'aria». D'altra parte, poiché la poesia è legata alla musica, dove, afferma Walter Pater, «non si fa distinzione tra materia e forma», anche Chillida si avvicina ad essa. Di conseguenza, insieme al suo omaggio a San Giovanni della Croce, troviamo quello dedicato a Giovanni Sebastiano Bach. Così le sue opere possono essere chiamate: *Rumour of Limits, Sound Spaces, Music of the Spheres, Vibrations...*

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Espacio, tiempo, música, materia, forma, visible, invisible, Chillida, Walter Pater, Juan Sebastián Bach, Heidegger, Minkowski.
Space, time, music, matter, form, visible, invisible, Chillida, Walter Pater, Juan Sebastián Bach, Heidegger, Minkowski.
Espace, temps, musique, matière, forme, visible, invisible, Chillida, Walter Pater, Juan Sebastián Bach, Heidegger, Minkowski.
Spazio, tempo, musica, materia, forma, visibile, invisibile, Chillida, Walter Pater, Juan Sebastián Bach, Heidegger, Minkowski.

Se me ha pedido que hable de la relación de Eduardo Chillida con la poesía y con mucho gusto he aceptado e intentaré hacerlo.

El sentido que la palabra «poesía» tenía para Chillida no es fundamentalmente el que remite a un poema, sino el que evoca su carácter genésico. Poesía viene del griego *poiesis*, que significa crear. Esto no quiere decir que Chillida no colaborara con poetas. Podemos, pues, pensar que, respecto a la poesía, estableció una relación doble. En efecto, por un lado la consideraba parte fundamental de la creación, y, por otro llevó a cabo distintos libros de artista, entre los cuales dos inspirados en autores griegos antiguos, Esquilo y Parménides, algunos en colaboración con filósofos o ensayistas, como Heidegger o Cioran, otros con poetas, Guillén, Ullán, Edmond Jabès, Valente o yo misma, cada uno con su propia singularidad. Tal vez por tratarse de los primeros, resultan especialmente reveladores los que hizo con Jorge Guillén y con Martin Heidegger. Probablemente a través de ellos, Chillida da el salto al otro plano del sentido que, para él, tiene la palabra poesía, es decir, el sentido genésico. Este salto, a su vez, lo sitúa a él mismo en las dos coordenadas entre las que se mueve la vida: espacio y tiempo. José Antonio Fernández Ordóñez —ingeniero y colaborador suyo fundamental— apuntala dicha realidad al afirmar que Chillida «mira la naturaleza bajo la integridad, que es la vida» (Fernández Ordóñez, 39). Su obra, por tanto, tenderá a ambas cosas, espacio y tiempo. Y siendo así que una creación escultórica se dirige al espacio, él buscará cómo incorporar también el tiempo. En este marco centraré mis palabras.

Eduardo Chillida, haciendo gala del talante con el que san Agustín definió al hombre, como un ser que se hace preguntas —«nos interrogantes», dijo—, escribió un breve libro titulado precisamente *Preguntas*, libro que puede darnos pistas para nuestro cometido, pues en él, al formular su concepto de creación artística, recurre precisamente a la poesía. Dice así: «¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?» (Fernández Ordóñez, 9). Esta pregunta

comporta, de hecho, una afirmación implícita: en toda obra de arte hay que tener en cuenta dos aspectos, uno que rebasa al artista, el creativo —llámese intuición, inspiración o iluminación—, y otro que depende de él, lo cual despierta un eco lejano del aserto de Baudelaire: «Si la inspiración llega me encontrará siempre trabajando».

Las mencionadas palabras de Chillida —«¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?»— inducen, de hecho, a su vez, a otras dos preguntas: ¿Qué es poesía?, y ¿qué es construcción?

Para responder a la primera, acudamos a Aristóteles que afirmó que la voz es aire y ritmo. La mera respiración supone ya —en muchos casos— un leve sonido, sonido que, como tal, se desarrolla en el tiempo. En cuanto ese sonido se articula y se une al ritmo surge el germen de la poesía, que como consecuencia se desarrolla también en el tiempo. Y la poesía, por otra parte, se caracteriza por captar y expresar algo no plenamente manifiesto.

En muchas civilizaciones es precisamente la voz la que da origen a la creación. Por ello Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio*, recuerda las palabras del físico Minkowski para el cual cuando habla el poeta «devuelve al ser la energía de un origen» (Bachelard, 44).

La poesía, pues, repito, se relaciona con el tiempo y con lo intuido no manifiesto. Veamos ahora la otra cara de la definición del arte hecha por Chillida: la construcción. ¿Qué es construcción? Por un momento atendamos a unas palabras de Martin Heidegger: «Ser obra es establecer un mundo» (Heidegger, 9). Esta obra, por supuesto, puede ser poética, pero *poiesis*, ya lo he dicho, es la palabra griega que significa creación. Muy cercana a ella, «construcción» requiere de materia, de un ente tangible, que se sitúa en el espacio. En estos dos extremos, lo tangible y el espacio, se sitúa la escultura.

Eduardo Chillida, pues, tiene que enfrentarse, por de pronto, con la materia y con el espacio, y, dado que entra en contacto con Heidegger, lleva a cabo con él un intenso libro, *El arte y el espacio (Die Kunst und der Raum)*. La identificación entre ambos es perfecta: se trata de la parte tangible del arte, la dotada de un desarrollo visual.



Volvamos por un momento a la poesía y a la pregunta: «¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?». En esta elocución no se define ni concreta siquiera un estilo, pero la sensibilidad de Chillida, al descubrir los versos de Jorge Guillén, entre los cuales figura: «lo profundo es el aire», se abrirá a una confluencia. El entusiasmo que despierta en él esta visión del elemento espacial irrefragable —el aire— le impulsa a realizar libros y esculturas. Dice el poema entero de Guillén:

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve!

¿Qué más, junto al modo de definir el *aire-espacio*, ha tocado a Chillida en estos versos? Algo relacionado con el *tiempo*: constituyen una exaltación del presente. Se trata, pues, de la contraposición ya mencionada espacio-tiempo, que él quiere diseñar también con su obra, aunque su trabajo, por naturaleza, sea espacial. Sin duda esta es la clave de la importancia que da al instan-

te, como con lucidez ha visto Ana María Rabe, la cual nos descubre el vericuetto, casi podríamos decir el juego mágico, mediante el cual el escultor logra introducir el tiempo en su creación. Y, para subrayarlo, cita unas palabras suyas: «El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo» (Rabe, 248). Y Rabe añade algo fundamental: «El espacio frenado, desde luego, no está vencido. Es más bien un elemento lento que guarda un impulso de fuga, un ímpetu que hace resonar los límites. Esta idea da origen a aquellas obras de Chillida, cuyos títulos evocan asociaciones auditivas, como *Hierros del temblor*, o las que llevan el nombre *Rumor de límites*», es decir, se incautan de sonido.

Espacio, pues, naturalmente, por un lado, y sonido (poesía), es decir tiempo, por otro. La poesía además está impregnada de música, en sí misma tiempo, por lo cual, como puntualizó Walter Pater, «en ella no se distingue entre materia y forma». Acaso Chillida, buscando igualmente esa perfección, llega a asimilar ambas artes, escultura y música, y, como otros creadores, por ejemplo el músico Federico Mompou, define el suyo como un recomenzar. Dice concretamente: «Escultura y mú-

sica tienen el mismo espacio sonoro el cual, sin cesar, es recomenzado» (*cit.* en Barañano, 69).

¿A qué poesía y a qué música se acerca Chillida?

La obra de Jorge Guillén se titula *Cántico* como reconocimiento a los versos de san Juan de la Cruz. También Chillida, como veremos, se acerca a san Juan. En cuanto a la música, en su libro ya mencionado *Preguntas* (Fernández Ordóñez, 21) leemos:

Juan Sebastián Bach saludo
moderno como las olas
antiguo como la mar
siempre nunca diferente
pero nunca siempre igual.

Es decir, Chillida asocia al músico que valora por encima de todos, al lugar donde se halla hoy la que es acaso su obra magna, el *Peine del viento*, del que afirmó: «Este lugar es el origen de todo... El verdadero lugar de estas obras es él. Yo lo he descubierto y le he hecho un homenaje. Me enamoré de ese lugar mucho antes de saber que iba a hacer algo en él —antes de ser escultor... ni siquiera había terminado el bachiller... podría tener catorce años pensando de dónde vienen las olas...» (Chamorro Romero).

Construcción y poesía, sí, esto es el arte para Chillida. Y su obra es poesía. Y es construcción. Y aquel que habla de la construcción y hace con él ese libro tan hermoso, que se titula *Die Kunst und der Raum*, Martin Heidegger, define, a su vez, con precisión el arte a través de la poesía: «Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia poesía» (Heidegger, 87). Y prosigue: «El decir proyectante es poesía: el decir del mundo y la tierra, el decir del campo y su lucha, y con ello del lugar de toda cercanía y lejanía de los dioses. La poesía es el decir de la desocultación del ente» (Heidegger, 88). «La poesía está tomada aquí en una unidad interna *tan* esencial con el habla y la palabra, *que* debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies [...] agotan a la poesía. Pero la esencia de la poesía es instauración de la verdad.

[...] El lenguaje mismo es Poesía en el sentido esencial» (Heidegger, 89).

Emilio Lledó, en *Fidelidad a Grecia* (43), nos recuerda que somos el animal que habla, el *homo loquens*, el que «se hace al hablar», se hace *persona*, y que *persona* era la máscara teatral que, gracias al espacio que generaba entre ella y la boca del actor, la palabra resonaba. Hemos de resonar en los demás, insiste. Y añade que, con la música, despertamos un universo de «consonancias».

Consonancias, resonancias, rumores... Chillida los incorpora también en su obra: *Rumor de límites*, *Espacios sonoros*, *Gran temblor*, *Música de las esferas*, *Vibraciones*...

«El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista», escribió también Heidegger (56), entre cuyos libros figura *Senderos del bosque*. Y veamos como, aunque la confluencia entre él y Chillida se basa ante todo en ese construir que se vincula con la poesía, también el filósofo escribió algunos poemas. Precisamente a ese título, *Senderos del bosque*, nos recuerda uno que dice así:

Caminos, liberando el paso atrás
para su andadura,
siguiendo reminiscencias,
escasas,
de otra región del origen.
Un volver al ansia
de una oscuridad titubeante en la luz que espera
en el claro robado
al retener que se oculta y cobija
todavía:
lugar dispuesto a la pobreza
del habitar mortal.
Pero a los caminos del pensamiento
apenas les es concedido un final puro.
Su nombre sería:
todavía en camino¹.

El camino impulsa a seguir, pero Jorge Guillén escribió: «Las palabras resuenan con frescura de Génesis». No se equivocó Minkowski que, como hemos visto, dijo que el poeta otorga a la palabra «la energía de un origen». Para Jorge Guillén, Chillida realizó unas planchas basadas en la blancura del alba. A partir de

¹ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/botho-strauss-heideggers-gedichte-1576360.html>.



ellas podía darse que solo se detectara el relieve. Santiago Amón comenta este hecho al hablar del libro que llevó a cabo el escultor vasco con el bardo vallisoletano:

Tan razonable se me ocurre la aceptación del blanco sobre blanco por parte de Chillida, de cara a la evidencia del verso de Guillén, y tan consecuente con la imagen primordial (blanca, invisible e inefable plenitud de mediodía) de la poética guilleaniana, que más de un pasaje de Cántico valdría para testimoniar la adecuación ejemplar o viva comunión entre el decir del poeta y el arte del grabar a manos del escultor. Sirva este [ejemplo] por otros muchos [y cita tres versos]: «Entre un rigor de rayas / que al mediodía / ciñen de exactitud». [Y continúa Santiago Amón:] ¡Riguroso el filo y el discurso de estas rayas, exacto y evidente a la luz de un mediodía sin riberas! En verdad que ya no sabemos si este concierto de rayas y claridades proviene de un grabado, blanco sobre blanco, de Eduardo Chillida o de un verso o pasaje, pleno sobre pleno, de Jorge Guillén.

(Amón, 1974)

Bellísimo y concorde fue el resultado de la confluencia de ambos creadores, esa concreción en libro a la que se refiere Santiago Amón, porque la escritura de Guillén bien podría incorporar estas palabras de Chillida:

Al alba conocí la obra,
puede ser de mil maneras,
pero sólo de una.
Su lugar entre la percepción y la libertad,
su huella por identificar,
su motivo, la necesidad
y su fin, acuerdo².

Guillén era un poeta del amanecer. Se trata de la primera luz en un espacio en espera. ¿Vacío? Sobre esta cuestión dice Kosme de Barañano (69):

«Desde los griegos el problema del espacio se planteó al hilo de la oposición entre lo lleno —y lo vacío—.

En la escultura actual el concepto de vacío ha ocupado la mayor parte de sus reflexiones; pero ya no es el vacío democriteano. Ahora el vacío está dimensionado por espacios no creados, no es el éter o el aire en general, es un vacío vivo como el ‘silencio que sucede a los acordes no tiene nada que ver con un silencio corriente: es un silencio atento, es un silencio vivo’ (Yourcenar)».

Por este estar vivo del silencio surge el sonido. Y la música, que se desarrolla como veíamos en el tiempo,

² Del texto de la conferencia pronunciada por Eduardo Chillida en el Trinity College de Dublín, el año 1988 (Ugarte, 104).

igual y distinta a sí misma, se presenta como un recomenzar. Ya lo hemos dicho, para Chillida, se concreta en un nombre: Juan Sebastián Bach.

Me parece tan próximo al pensamiento de Chillida lo que escribe el portugués Pedro Eiras, en su obra *Bach* (77), que extraigo un fragmento del capítulo dedicado a Gottfried Wilhelm Leibnitz. Dice:

Tengo frío.

Saco la pluma del tintero, escribo en la hoja:

Cada alma conoce el infinito, lo conoce todo, pero confusamente; al pasearme por la orilla del mar, y oyendo el gran ruido que hace, oigo los ruidos particulares de cada ola, cuyo sonido total es compuesto, pero sin discernirlos; pero estas percepciones confusas son el resultado de las impresiones que causa en nosotros todo el universo.

Dejo la pluma. ¿Será en verdad así? Pues no discernimos el sonido de cada gota caer sobre las arenas; pero el ruido de la ola no es más que el ruido de todas las gotas de la ola.

Bebo té. Expiro, y sigo la nube de vapor que sale desde mi boca.

Del mismo modo que las olas, también el sonido de la nieve cayendo sobre los marcos, y el sonido del vapor que expiro y se deshace en el aire. Pues esa música compuesta es perceptible, aunque yo no sepa discernir cada parte. Y así oímos pero somos sordos, percibimos el universo y somos ciegos.

Y Vladimír Jankélévitch, en *La música y lo inefable* (117), afirma, a su vez: «La música profunda es como una naturaleza rica de la que no se aprecian la personalidad y los bienes al paso del mediodía [...] No hay profundidad insondable, sino una inagotable, incansable, inconsumible posibilidad de emoción».

La poesía es música. Música y metáfora y símbolo y movimiento y sugerencia y adivinación es la de san Juan de la Cruz, al que Chillida dedicó distintos homenajes. San Juan decía de sus versos: «más parecen dislates que dichos en razón». Y lo decía porque su simbolismo, apoyado en la melodía de la estrofa, abre la puerta a una plenitud de significados y emociones. Por ello embarga. Quien lee su *Cántico* capta todo esto sin que pase a su consciente. Quien lo ha escrito, en el momento de enunciarlo tampoco sabía plenamente por qué le acontecía.

En una entrevista con Víctor Gómez Pin (1994, p. 589-593), Chillida recuerda a Huxley y su obra *Las puer-*

tas de la percepción, donde indica que «lo que diferencia al artista [es]: un mayor grado de percepción», al cual da el nombre de «preconocimiento», y dice concretamente: «Hay una cierta manera de conocer —previa a lo que llamamos conocimiento— desde la cual es posible, sin saber cómo es una cosa, conocerla. Esta manera de conocer es tan abierta que admite diversas formas, sin que por eso todavía se sepa cómo es. / Este preconocimiento o aroma es mi guía en lo desconocido, en lo deseado, en lo necesario». Y yo añado: éste es, precisamente, el modo de la poesía.

Atento, pues, está Chillida —como lo estuvo san Juan— para captar lo visible y lo invisible y emprender el movimiento *hacia*; para seguir la llamada.... Y el mar, queda claro, es uno de sus maestros. Ahora bien, ese lenguaje que está más allá de *los conocimientos*, ¿cómo se aprehende? Sin duda gracias a estas puertas a lo exterior que son los sentidos. El que de verdad está alerta detecta más de lo que percibe, y no necesita que se le haga claro. Del mismo modo que San Juan de la Cruz cuando habla de las virtudes del pájaro solitario no necesita conocer las cualidades del ave mítica persa Simorg —que son prácticamente las mismas—, tampoco Chillida, cuando, en un espléndido documental cinematográfico llevado a cabo por su hija Susana³, se pregunta por el espíritu y no tiene respuesta pero está seguro de que «es más rápido que cualquier otra cosa que hay en la tierra», no precisa haber leído en las *Upanishad* que «el espíritu es el más veloz de los pájaros». Por su parte los autores de las *Upanishad* no conocían la teoría de los cuanta y, en cambio, explicaron el universo en último extremo como algo que se hace y se deshace constantemente, representándolo por medio del dios Shiva, proceso que veían a tal velocidad que se acercaban mucho al concepto de las partículas elementales que, nos dicen, son condensaciones o tendencias, y su ser consiste sólo en estar a punto de llegar a ser. ¿Dónde situamos, llegado este punto, el tiempo y el espacio? Con todo, no dejamos de estar en el movimiento, en la vida...

³ Documental *Chillida, el arte y los sueños*, guión y dirección de Susana Chillida, La Bahía, Centro Audiovisual con la colaboración de Canal Plus, 1998.

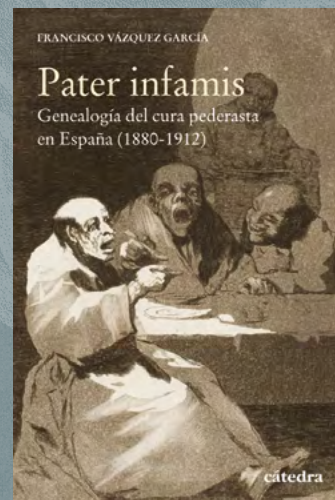
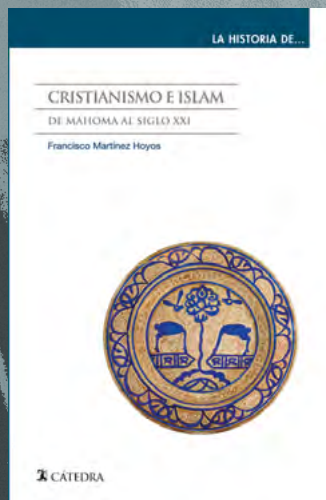
Víctor Gómez Pin escribe: «En un texto muy poco conocido dedicado a Eduardo Chillida, el epistemólogo francés Gaston Bachelard lo designa mediante la expresión ‘le forgeron’, el herrero. [...] el trabajador de Hernani (“trabajé siempre como un burro” solía decir) se sentía permanentemente acosado por un “exceso de preguntas con respecto al espacio”. Pero el exceso de preguntas acuciaba también a Arquímedes, y a Euclides y a Descartes y a Riemann y a Einstein. Pensadores estos últimos con los que Eduardo Chillida tenía sorprendentes puntos de convergencia: concretamente en lo referente a la curvatura del espacio mismo y por consiguiente a la imposibilidad de que se dé una superficie de inscripción que coincida con el plano euclidiano (“todo plano es revirado”, decía al respecto Chillida en una tan ingenua como precisa expresión)» (Gómez Pin, 2003). Creo que Gómez Pin acertaba plenamente.

Bibliografía

- AMÓN, Santiago. *Eduardo Chillida, Martin Heidegger, Jorge Guillén*. Madrid: Galería Turner, 1974.
- BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*. México: FCE, 1986.
- BARAÑANO, Kosme María. «Sobre el silencio del abismo». *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1990.
- CHAMORRO ROMERO, Eduardo. «Chillida: yunque de sueños». *Simposium APM*, noviembre de 1999.
- EIRAS, Pedro. *Bach*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio. *Domande. Preguntas*. Milán: All’insegna del pesce d’oro, 1997.
- GÓMEZ PIN, Víctor. «Diálogo con Eduardo Chillida y René Thom ante el espacio... pliegues y frunces». *Actas del primer Congreso Internacional de Ontología*. Barcelona: UAB, 1994.
- «Del “poema” de Parménides a la curvatura del espacio (motivos filosóficos y motivos científicos en el trabajo de Eduardo Chillida)». *Homenaje a Eduardo Chillida (1924-2002)*. Bilbao: UPV/EHU, Curso R.1. U. del País Vasco, 18/20 de agosto de 2003.
- HEIDDEGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimír. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2005.
- LLEDÓ, Emilio. *Fidelidad a Grecia*. Valladolid: Cuatro ediciones, 2015.
- RABE, Ana María. «El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida». *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 2002.
- UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas*. Donostia: Erein, 1994.



arte



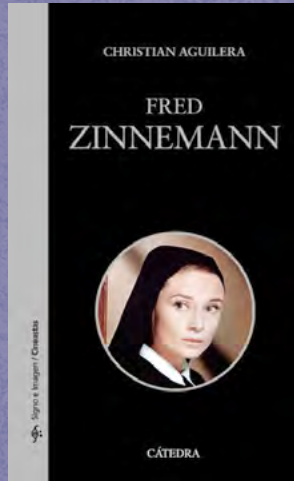
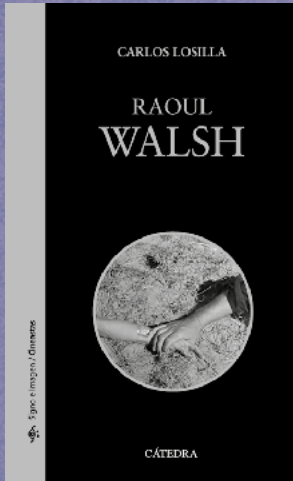
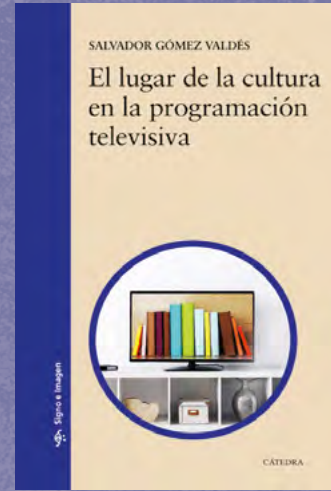
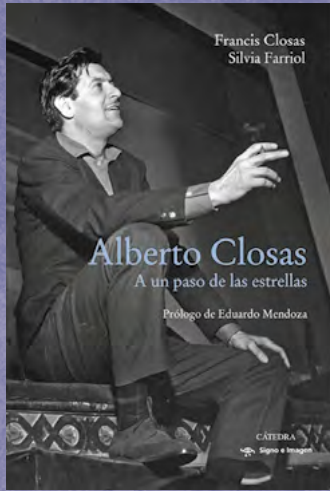
historia



www.catedra.com

[@Catedra_Ed](https://twitter.com/Catedra_Ed)

cine y comunicación



www.catedra.com

@Catedra_Ed

+ media



A propósito de *Destino* (2003), de Salvador Dalí y Walt Disney

Basilio Casanova Varela

Recibido: 3.04.2020 — Aceptado: 15.05.2020

Title / Titre / Titolo

On *Destino*, by Salvador Dalí and Walt Disney
À propos de *Destino*, de Salvador Dalí et Walt Disney
A proposito di *Destino*, di Salvador Dalí e Walt Disney

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Analizamos en este artículo la presencia, en el corto de animación *Destino* (2003), de algunos de los motivos plásticos más recurrentes en la obra de Salvador Dalí. Por él irán desfilando los relojes blandos, las muletas, la sensación de hormigueo y hasta la más fatídica o la más deseada de las horas. Procedemos a hacer un recuento de dichos motivos, aquí animados, y a darle un sentido a su presencia tanto en el corto como, por extensión, en la obra del pintor de Figueras.

In this article we analyse the presence, in the animated short film *Destino* (2003), of some of the most recurrent plastic motifs in Salvador Dalí's work. The soft watches, the crutches, the tingling sensation and even the most fateful or most desired hours will be paraded through it. We shall proceed to recount these motifs, animated in the short, and to give a sense of their presence both in the short film and, by extension, in the work of the painter from Figueras.

Dans cet article, nous analysons la présence, dans le court-métrage d'animation *Destino* (2003), de certains des motifs plastiques les plus récurrents dans l'œuvre de Salvador Dalí. Les montres douces, les béquilles, la sensation de picotement et même les heures les plus fatidiques ou les plus désirées y défilent. Nous allons maintenant procéder à la narration de ces motifs, ici animés, et donner une idée de leur présence à la fois dans le court métrage et, par extension, dans l'œuvre du peintre de Figueras.

In questo articolo analizziamo la presenza, nel cortometraggio animato *Destino* (2003), di alcuni dei motivi plastici più ricorrenti nell'opera di Salvador Dalí. Gli orologi morbidi, le stampelle, il formicolio e anche la più fatidica o la più desiderata delle ore verranno fatti sfilare. Procederemo a trattare questi motivi, animati nel cortometraggio, e a dare un senso alla loro presenza tanto nel testo filmico, come, per estensione, nell'opera dell'artista di Figueras.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Destino, hormigueo, relojes blandos, Dalí, Walt Disney.
Destino, tingling, soft clocks, Dalí, Walt Disney.
Destino, fourmillements, montres douces, Dalí, Walt Disney.
Destino, pizzicore, orologi morbidi, Dalí, Walt Disney.

Introducción: Salvador Dalí

Salvador Dalí, como Vicent van Gogh, llevaba el nombre de un muerto. Su hermano mayor, Salvador, murió nueve meses antes de nacer el pintor.

A la edad de cinco años, los padres condujeron a Dalí hasta la tumba de su hermano y le dijeron que él era su reencarnación.

Salvador Felipe Jacinto Dalí nació el 11 de mayo de 1904 en Figueras. Dalí dijo de su hermano: «nos parecíamos como dos gotas de agua, pero dábamos reflejos diferentes... Mi hermano era probablemente una primera visión de mí mismo...» (Dalí, 2).

Destino

Una mujer se aproxima hasta un gran monumento de mármol con forma de pirámide en el que se dibuja, en altorrelieve, la figura de un guerrero, quizá un gladiador, que apoya su mano izquierda sobre un reloj-escudo sostenido por la cabeza de Medusa.



Podría tratarse también de Cronos, el dios del tiempo.



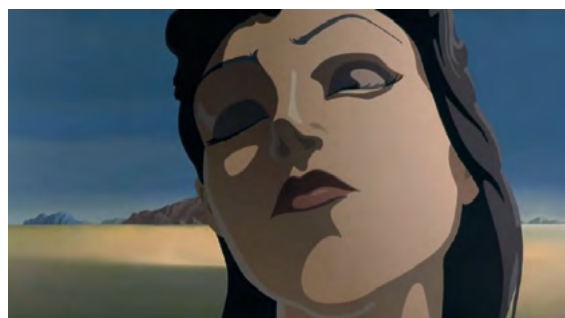
Un gran primer plano muestra en detalle el escudo-reloj. No hay números, pero se puede leer en él la hora: las cinco y cinco. Las aguja superior y la inferior, inclinadas ambas hacia la derecha, son simétricas, y las dos proyectan sobre el fondo una sombra que las hace desdoblarse o duplicarse.

Dalí: «nos parecíamos como dos gotas de agua, pero dábamos reflejos diferentes».



El agrietado gladiador del tiempo, una suerte de daliniano Saturno, carece de rostro y en su pecho lleva esculpido un colibrí.

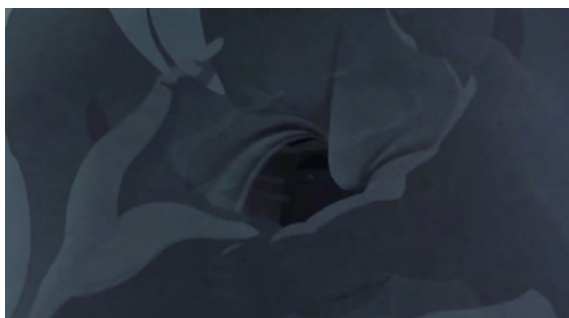
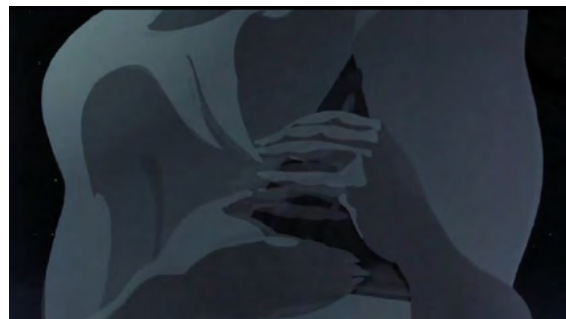
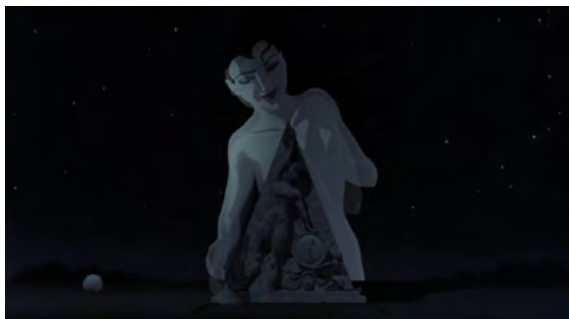
Se diría un ser yacente, tendido sobre un lecho tan mármoleo y agrietado como él mismo.



La mujer, en cambio, tiene rostro y éste es, además, gigantesco. De perfiles suaves y delicados, situada a los pies del monumento, termina por cerrar los ojos, como si estuviese soñando.

Ha salido la luna y la mujer brilla ahora inmensa en medio de la noche.

Primero abraza el monumento y después, como si estuviese hecho de plastilina, lo hace desaparecer entre sus manos.



El corazón de la mujer se abre y en su interior tiene lugar la escena que sigue.



Al lado de la mujer, la esfera de un reloj, situados ambos sobre una especie de vía de tren; una composición que recuerda a la de *Osificación prematura de una estación* (1923).

Al fondo vemos la luna, en su fase menguante, con patas de araña; cerca de ella una esfera. Siguen siendo las cinco y cinco.

El reloj de *Osificación prematura de una estación* marca una hora distinta a la de *Destino*: las siete menos cinco. En ella el rostro de un hombre parece esconderse

detrás del reloj blando de una estación, como reza el propio título de la obra, prematuramente muerta.

Faltan en la esfera del reloj de esa estación, dos números: el *once* y el *cinco*. Salvador Dalí nació el día *once* del mes *cinco* del año 1904. Se trata de una estación de tren, pero una estación es también un período del año, relativo pues al tiempo o a la edad.

Fue a los cinco años cuando los padres le dijeron a Dalí que era la reencarnación de su hermano muerto.



Las puntas de las agujas del reloj se han encendido como se encienden unas velas. La hora sigue siendo sin embargo la misma: las cinco y cinco.



Las agujas del reloj se han derretido, ante la sorpresa de la mujer, como si fuesen de cera.

¿Qué hora marca el reloj en ese instante? Podríamos decir que ninguna, pero, igualmente, que las seis y media. Esa hora en la que las dos manecillas cuelgan señalando hacia abajo.

La hora más opuesta posible a las doce, la hora del Ángelus.



El Ángelus, de Millet.

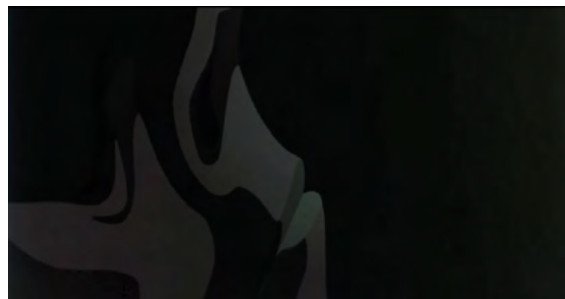
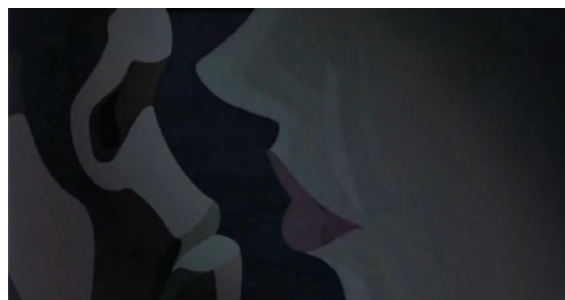
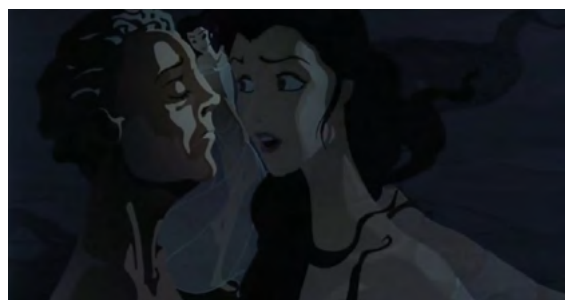
Sabemos de la obsesión de Dalí por esta obra de Millet. Estaba convencido de que a esa hora en la que un ángel anunció a María que iba a concebir un hijo, Millet había pintado un niño muerto enterrado debajo de la cesta que hay a los pies de la mujer.

Ninguna hora más opuesta, pues, a la del Ángelus —que es también, no lo olvidemos, la de la *Anunciación*—, que la que marca en estos instantes el reloj de *Destino*.

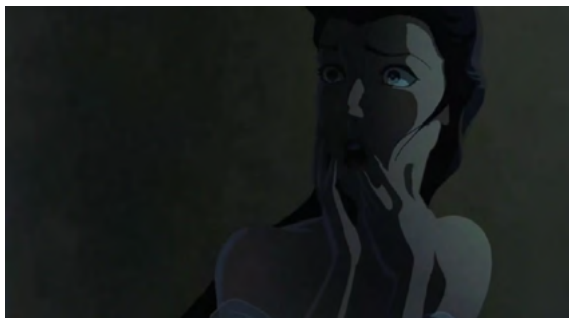
De ahí quizá el gesto de espanto de la mujer, que saldrá huyendo inmediatamente de esa vía, muerta —sin anuncio posible—, y de esa hora, las seis y media, en la que las agujas cuelgan derretidas.



En su huida, la mujer se topa con el rostro de un hombre visto de perfil que, cuando está a punto de besar en los labios —aunque ni siquiera estos llegan a tocarse—,



comienza también a derretirse, como se derretían las manecillas del reloj.



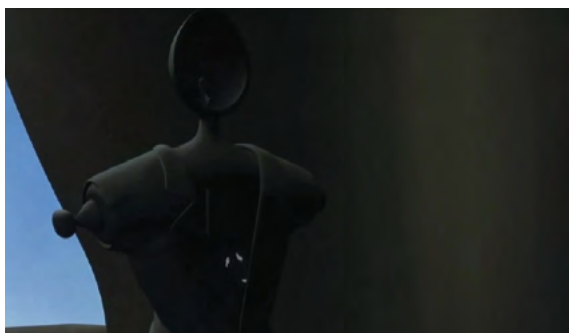
La cara de ella es de estupefacción y desconcierto. El rostro de él se convierte, así, en un rostro *blando*.



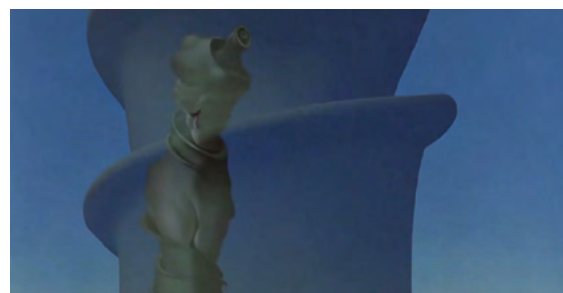
Tan blando como los relojes blandos de Dalí. Los de *La persistencia de la memoria*, por ejemplo.

Derretido el rostro, lo único que queda es un maniquí que parece salido de un cuadro de Giorgio de Chirico.

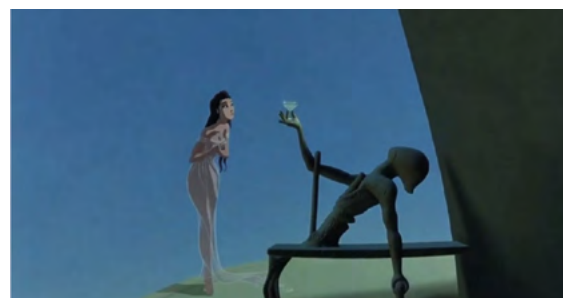
Un maniquí necesitado incluso de muletas y al que la mujer, decepcionada, acaba por ignorar.



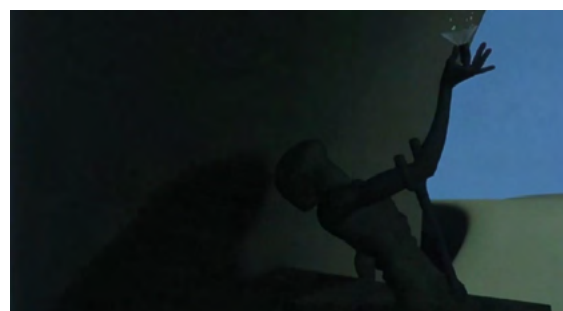
Ella y él, convertido en maniquí, se hallan a los pies de una gigantesca y femenina figura por la que enseguida veremos ascender a la mujer.



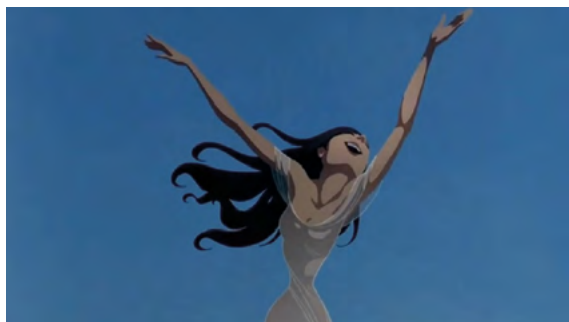
Durante el ascenso, ella se topará con esto:



Algo se yergue, vertical, a la altura de la zona genital de esa figura masculina que parece estar a punto de realizar un brindis.



Se trata, claro está, de una muleta que es lo que sostiene y hace de apoyo al delicado brazo de la figura.



La mujer, ahora, parece feliz. Sus brazos trazan por momentos la forma también de una copa.

La mujer asciende hasta lo más alto de la colosal figura, desde la que se lanzará al vacío.



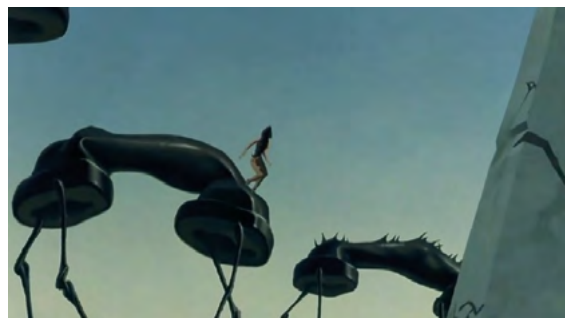
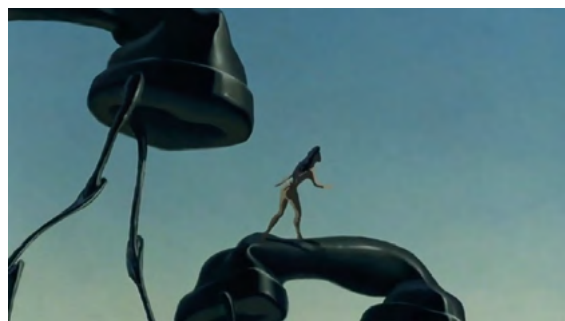
En realidad son dos las figuras. La de ella, una suerte de gran torre de Babel inspirada en la obra de Brueghel el viejo, no tiene cabeza; es toda ella cuerpo.

La de él, en cambio, tiene una cabeza como la de Zeus, y un cuerpo que necesita de una muleta que lo sostenga; tal es su inestabilidad.

Los caminos de ambas figuras son del todo divergentes. No hay contacto alguno entre ellas, y eso a pesar de la larga vara que sostiene en sus manos, impotente, la diminuta figura que se apoya en uno de las piedras que sobresalen del cuerpo, con forma de interrogación, de Zeus.

Podría tratarse también de las piezas de la Reina y el Rey de un imposible tablero de ajedrez.

La mujer, decíamos, se lanza al vacío y cae sobre un auricular de teléfono.



Los teléfonos tienen forma de hormiga y sobre ellos camina la mujer. Son casi idénticos al teléfono de *El momento sublime*, de 1938.

En ese que debería ser el más inolvidable, por sublime, de los momentos, un caracol con el cuerpo extremadamente blando trata de acercarse, inútilmente, a un auricular roto que cuelga de un árbol seco. En una sartén flotan dos huevos fritos. El mango de la sartén, que cuelga blando —derretido—, es sostenido por una muleta; cerca se halla la presencia amenazante de una cuchilla de afeitar. Todo ello en un paisaje tan desértico como el de *Destino*.

Volvemos al monumento de Cronos, cuya cabeza sin rostro, al estilo metafísico de De Chirico, es mostrada ahora en un plano cercano.





Se hace de nuevo presente el contraste, a través del plano/contraplano, entre el rostro humano de ella y la ausencia del mismo en él.

El altorrelieve parece desprenderse de la lápida de mármol a la que se encontraba fijado.



El reloj sigue marcando, inmutable e inexorablemente, las cinco y cinco.

La figura cobra vida y el reloj se ilumina como lo hace la luna en el cielo de la noche.



En esa hora —las *cinco y cinco*— late siempre en Dalí la amenaza de otra hora: la de las *seis y media*. Ya sabemos: el reverso mismo del Ángelus. El momento, angustiioso, en que las agujas se derriten.

Este, sin embargo, no es todavía un reloj blando.



La estatua se desprende finalmente de esa pared triangular, y cae al suelo. El reloj marca, iluminado, la hora de la caída. Y deviene a continuación un reloj derretido, incapaz de marcar ya hora alguna. Nos encontramos ante una suerte de clímax, de momento culmen.



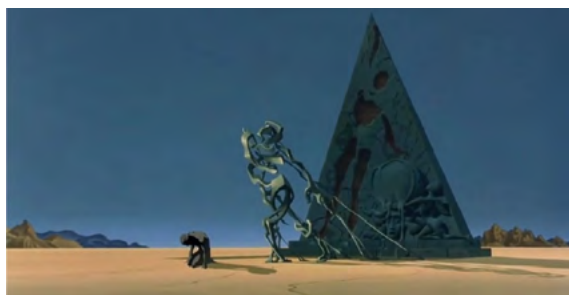
Reloj y figura se dan ahora la mano.



Las manecillas se han convertido en una sustancia gelatinosa —de ecos espermáticos— que impide a nuestro heroico gladiador alejarse de esa lápida que hacía de él una figura no exenta, aunque sí de alto relieve.



Un ser atrapado que, a pesar de que lo intenta con todas sus fuerzas, no consigue acercarse a esa mujer cuya cabeza se ha convertido, por arte de magia, en «diente de león».



Su destino, el destino de él, está escrito: no podrá despegarse ni de ese lugar ni de ese tiempo en el que parece estar detenido para siempre.

Medusa muestra, así, todo su poder petrificador. Ahí está, convertida ella misma en reloj, o el reloj convertido en cabeza de Gorgona.

Y, sin embargo, todavía es posible en *Destino* el color, el latido, el pulso.



El colibrí picotea el reloj blando de pulsera que lleva en la muñeca la figura que se ha desprendido de la estatua.

Reloj esta vez de pulsera, porque se halla allí donde es posible sentir todavía el pulso, el latido mismo de la vida.

Las agujas, de hecho, comienzan a moverse. Cobran vida.



Persiste, no obstante, la simetría de las manecillas, que es la misma de las de dos gotas de agua que tanto se parecen: «nos parecíamos como dos gotas de agua», confesaba Salvador Dalí, el artista.

La hora marcada son las siete menos cinco, exactamente la misma de *Osificación prematura de una estación*.

De la palma de la mano empiezan a salir hormigas que se transforman de inmediato en bicicletas.



La sensación de hormigueo, tan presente en la obra pictórica de Dalí, está asociada a ese momento en que cierta parte del cuerpo que se había quedado dormida —una pierna, un brazo, una mano...—, comienza a despertarse.

Un ejército de hombres hormiga monta en bicicletas cuyo manillar tiene forma de muleta y lleva sobre sus cabezas, como diligentes hormigas, un trocito de pan.



En su obra *Pan antropomórfico*, Dalí pinta un pan con forma humana semejante a los que llevan sobre sus cabezas esos hombres-hormiga que pedalean incansables. Sobre ese pan cuelga un reloj blando, más derretido que ningún otro, que parece marcar las seis en punto. Bastaría con que la manecilla larga, la del minutero, cayese —o se derretiese— para que la hora marcada fuera de nuevo la hora más temida, o tal vez la más deseada: las seis y media.

Una cuerda con forma de muleta ayuda a que el pan con forma antropomórfica del que cuelga el reloj blando, consiga alzarse aunque sea levemente.

Referencias

DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*.
Barcelona: Empúries, 1993.

FICHA TÉCNICA

Título: *Destino*

Título original: *Destino*

País: Francia y USA.

Año: 2003.

Director: Dominique Monfery.

Música: Armando Domínguez.

Montaje: Jessica Ambinder-Rojas.

Guion: Salvador Dalí, John Hench.

Intérpretes: Jennifer Esposito, Dora Luz (voces).

Color: color (animación)

Duración: 7 minutos.

Género: animación, fantástico, surrealismo.

SINOPSIS:

«Destino» es un cortometraje de animación de 7 minutos de duración que Walt Disney le encargó a Salvador Dalí en 1948, y que está basado en la canción *Destino*, del mexicano Armando Domínguez. Tenía que combinar ballet y dibujos, y debía formar parte de un largometraje de relatos breves, pero el proyecto quedó inconcluso tras 20 segundos realizados. Hasta el año 2003 no se retomó el proyecto, mucho después del fallecimiento de ambos, y gracias a los bocetos e instrucciones que había dejado el propio Dalí.

PREMIOS:

Oscars: Nominado en 2003 al mejor cortometraje de animación.

PRODUCTORA:

Walt Disney Feature Animation/Walt Disney Pictures/
Disney Studios France.

ENLACES:

<https://www.imdb.com/title/tt0377770/>

<https://www.filmaffinity.com/es/film123105.html>



DOSSIER

AUTORITARISMO Y DEMOCRACIA:

Producción cultural, resistencia y pensamiento crítico

AUTHORITARIANISM AND DEMOCRACY:

Cultural production, resistance and critical thinking

AUTORITARISME ET DÉMOCRATIE :

Production culturelle, résistance et pensée critique

AUTORITARISMO E DEMOCRAZIA:

Produzione culturale, resistenza e pensiero critico

Ricardo Azuaga, ed.

Autoritarismo y democracia: Producción cultural, resistencia y pensamiento crítico

Ricardo Azuaga

Geográficamente distante de África, bastante más cerca de Europa y unido por un mismo continente a Estados Unidos, aquella América Latina del siglo XX no se parecía a ninguno de estos tres mundos. Con una alta población viviendo en pobreza, muchos de sus países sometidos por sanguinarias dictaduras y padeciendo gravísimas crisis económicas que los hacía altamente dependientes de alguna potencia, el subcontinente aún no vivía hambrunas como las africanas, pero poco familiares le resultaban los avances sociales que iban caracterizando a la Europa occidental y, muchos menos, aspiraba a acercarse al tan bien promocionado sueño americano. América Latina, con sus naturaleza exuberante, sus cielos luminosos o sus nieves eternas, su supuesto gusto por el baile, la guasa, por el bolero, el tango y, no se puede negar, los pequeños o enormes actos de corrupción, era diferente.

Sin embargo, el fin de siglo llegó con otros aires. Las dictaduras militares habían desaparecido en su mayoría, se juzgaba a los gobernantes y a sus cómplices mientras se intentaba reparar algunos de los dolorosos daños sufridos por las víctimas, ya algunas democracias parecían estables y unos cuantos países daban muestras de una clara recuperación económica. Nuevos aires que, sin embargo, dejaban algunas estelas peligrosas. Sobre todo aquella relacionada con la corrupción económica y social que, en muchos casos, sembró la desconfianza no hacia algunos individuos, sino hacia los partidos po-

líticos y las instituciones. Una sensación que terminó convertida en desconfianza hacia la misma democracia.

Se había instaurado la antipolítica. Pero no solo eso. Como a principios del siglo XX, el mesianismo y el culto a la personalidad comienzan nuevamente a hacerse notar en buena parte de América del sur. En 1998, luego de sus dos intentos de golpes militares, en Venezuela gana las elecciones Hugo Chávez, gracias a un supuesto carisma que más bien era verbo incendiario, apoyado por muchos intelectuales, políticos, artistas y medios de comunicación. Hugo Chávez actúa como si fuera el pueblo y el Estado. Intrépido, histriónico y para nada apegado al protocolo, bendecido por unas rentas petroleras nunca antes vistas en el país, su discurso y su actitud van abriéndole paso en otros países del subcontinente donde también se ha instaurado la antipolítica y la desconfianza hacia el sistema democrático, así como en comunidades de otras latitudes que se identifican con el pensamiento antisistema y antiimperialista.

Sin despreciar el apoyo del presidente venezolano, llegan al poder Luiz Inácio Lula da Silva en Brasil (2003), Evo Morales en Bolivia (2005), Rafael Correa en Ecuador (2006), Daniel Ortega en Nicaragua (2007) y Néstor Kirchner en Argentina (2003), quien se convierte en presidente electo luego de la conveniente renuncia de Carlos Menem. Todos ellos, en mayor o menor medida, portadores de un discurso populista; de un modo u otro, cultores de su personalidad e impulsores de re-

gímenes y estados que garantizarán su permanencia en el poder de manera más o menos arbitraria y autoritaria.

Ya en pleno siglo XXI, con la certeza de que las distopías de Phillip K. Dick o de cineastas como George Miller no están tan lejanas, el fantasma del autoritarismo y del control social va más allá de ese continente pintoresco que era América Latina. Amenaza sin disimulo al sistema de los Estados Unidos de América, se asoma en la actitud de ciertos gobiernos y líderes comunitarios en buena parte de Europa y ni hablar de los desmanes cometidos por gobiernos de África y Asia. De hecho, prácticamente desde su fundación, los países realmente democráticos son minoría en la Organización de Naciones Unidas. Pero aún hay resquicios, pequeñas brechas por donde respirar.

Durante todo el siglo XX, América Latina supo poco de democracias. En cambio Venezuela, un país que hasta 1958 solo vivió unos amagos de libertad —especialmente entre 1945 y 1948—, a partir de la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez se convierte en un caso poco común para el resto de la región. Es casi la única democracia estable, con múltiples partidos reconocidos política y públicamente, con prosperidad económica y seguridad política.

Los focos de insurgencia guerrillera prácticamente desaparecen en 1969 y los líderes de izquierda se suman a la vida política y cultural del país al lado de las empresas públicas y privadas que invierten en publicaciones, obras monumentales y productos audiovisuales, mientras desde el gobierno se destinan fondos para la construcción de museos, fundación de editoriales o realización de películas. Y desde allí, desde ciertas producciones de la empresa privada o financiadas por el propio Estado, surgirán voces disidentes. Voces nostálgicas, a veces, como aquellas dedicadas a la historización estético emotiva —término propuesto por la historiadora del cine Ambretta Marrosu— de la lucha armada a través de novelas como *País portátil* de Adriano González León o *Cuando quiero llorar no lloro*, Miguel Otero Silva y su adaptación al cine por Mauricio Walerstein en 1972, hasta otras realmente disidentes o claramente críticas para con los gobiernos y presidentes de turno.

Pero el descontento social de la última década del siglo pasado, como hoy se manifiesta en otras latitudes, dio al traste con un proyecto que confió demasiado en su estabilidad económica, sustentada por un piso tan tembloroso como el del mercado petrolero, y por sus demostraciones de modernidad. Entonces, Venezuela también padece las consecuencias del culto a la personalidad, el autoritarismo y el control social.

En medio de toda esta inestabilidad global, regional y particular están los medios de comunicación y la producción cultural. De las crisis, las grandes empresas multinacionales, con su publicidad, sacan provecho. Desde finales de 2019 y más exactamente desde finales del primer trimestre de 2020 hemos visto cómo las industrias de la moda diseñan para nuevos cuerpos y diversos géneros mostrándolos como actos de responsabilidad social; las cadenas de televisión, ya sean de señal abierta, por pago o vía *streaming*, nos han bombardeado con ficciones, documentales o reportajes sobre plagas, pestes y pandemias y los portales periodísticos de todo el mundo, usando como vía la Internet, nos saturan de reportajes, estadísticas y noticias sobre lo que pasa y lo que vendrá. La ahora famosa «nueva normalidad» ya nos controla, decide qué podemos ver, escuchar, leer y decir, y nos impone unas formas de corrección que cercenan hasta la más mínima posibilidad de libertad de pensamiento por individual y privado que este sea.

Sin embargo, ya se dijo en párrafos anteriores, frente a la represión se manifiesta otra esencia liberal; ante el autoritarismo surgen voces democráticas y junto al sometimiento bárbaro se manifiesta la resistencia de la razón: el pensamiento crítico y la producción cultural.

* * *

Los cinco trabajos que se presentan a continuación pretenden ilustrar, a partir de diversas perspectivas y de cuatro manifestaciones culturales diferentes estética, espacial, étnica y temporalmente, el modo como las producciones culturales son creadas o pueden utilizarse como mecanismos de resistencia, impulsos de

democratización, voces de disidencia o para promover el pensamiento crítico. Parten de lo regional —América Latina— con una manifestación artística de reconocido prestigio como es su teatro hasta llegar a experiencias aparentemente propias del ámbito privado —los videojuegos—, pasando por dos manifestaciones cinematográficas muy diferentes: por un lado, el cine empresarial y, por el otro, el cine de ficción con rasgos autorales.

Abre el dossier un artículo de la psicóloga colombiana Bibiana Pérez donde se aborda el tipo de memoria que construye la película de ficción colombiana *Todas tus muertos* (Moreno, 2011) sobre el conflicto sociopolítico colombiano actual, visibilizando dos dispositivos biopolíticos: la desaparición forzada y el narco-estado. Este análisis se llevará a cabo a la luz del concepto de «biopolítica» que propone el sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato (1997), en el cual el público es el principal objeto de control en nuestra sociedad de la información contemporánea.

El segundo trabajo parte de dos perspectivas básicas que, desde el siglo XIX, han buscado definir la concepción de una identidad cultural latinoamericana: una sustentada en el llamado colonialismo heteróclito y otra, más reciente, basada en las reivindicaciones de los indígenas. La autora recorre este debate desde principios del siglo XX hasta nuestros días, en la búsqueda de posibles salidas para un reconocimiento de un ser cul-

tural identificable por cada uno de los fragmentos que conforman los Estados nacionales en América Latina.

En tercer lugar, se analizan dos filmes hechos en Venezuela, dentro del llamado cine empresarial, realizados por una empresa estadounidense para la Creole Petroleum Corporation y para el Comité Fílmico de la Industria Petrolera. Es decir, se trata de cine producido por las compañías petroleras entre 1948 y 1949, cuando el país vivía uno de esos breves momentos de apertura democrática, y que siguen estrategias discursivas y propósitos muy distintos.

El cuarto trabajo toma como punto de partida el personaje rebelde, popularizado por algunas películas de Hollywood, pero sobre todo por el cine europeo, para establecer la relación entre aquél y formas de expresión más locales y pintorescas como el costumbrismo y el color local junto con la posibilidad, real o no, de lograr así un cine nacional de denuncia y disidencia.

Por último, un estudio que parte de un producto cultural de uso común en el ámbito privado, los videojuegos, pero que se enlaza con intereses colectivos como la educación en medios, el desarrollo del pensamiento crítico y de los procesos de diálogo. Partiendo de un estudio cualitativo y de campo, la investigadora explora las experiencias de dos adolescentes frente a videojuegos de diversos géneros y reflexiona sobre su uso en el aula de clases.

(Contra)memoria y biopolítica

En *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)

Bibiana Patricia Pérez González

Recibido: 7.01.2019 — Aceptado: 15.02.2019

Title / Titre / Titolo

(Counter) Memory and biopolitics in *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)

(Contre) Mémoire et biopolitique dans *Todos tus muertos*
(Carlos Moreno, 2011)

(Contra) Memoria e biopolitica nel film *Todos tus muertos*
(Carlos Moreno, 2011)

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El presente artículo indaga acerca del tipo de memoria que construye la película de ficción colombiana *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) sobre el conflicto sociopolítico colombiano actual, visibilizando dos dispositivos biopolíticos: la desaparición forzada y el narco-estado. Este análisis se llevará a cabo a la luz del concepto de «biopolítica» que propone el sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato (1997), en el cual el público es el principal objeto de control en nuestra sociedad de la información contemporánea.

The present article proposes an approach to the type of memory that is constructed in the Colombian fiction film *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) about the current sociopolitical conflict in Colombia, with the goal to visualize two biopolitical dispositives: forced disappearance and narco-state. The analysis is undertaken in the light of the concept of «biopolitics» proposed by the Italian sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato (1997), in which the public at large is the main object of control in contemporary information society.

Cet article explore le type de mémoire que le film de fiction colombien *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) construit sur le conflit sociopolitique colombien actuel, rendant visibles deux dispositifs biopolitiques : la disparition forcée et le narco-État. Cette analyse sera menée à la lumière du concept de «biopolitique» proposé par le sociologue et philosophe italien Maurizio Lazzarato (1997), selon lequel le public est le principal objet de contrôle dans notre société de l'information contemporaine.

Questo articolo esplora il tipo di memoria che il film colombiano *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) costruisce sull'attuale conflitto socio-politico colombiano, per rendere visibili due dispositivi biopolitici: la sparizione forzata e il narco-stato. L'analisi sarà sviluppata alla luce del concetto di «biopolitica» proposto dal sociologo e filosofo italiano Maurizio Lazzarato (1997), per il quale il pubblico è il principale oggetto di controllo nella società dell'informazione contemporanea.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Biopolítica, cine, público, memoria, conflicto sociopolítico, Colombia.
Biopolitics, cinema, audience, memory, sociopolitical conflict, Colombia.
Biopolitique, cinéma, publique, mémoire, conflit sociopolitique, Colombia.
Biopolitica, cinema, pubblico, memoria, conflitto sociopolitico, Colombia.

Introducción: tecnologías del tiempo y de la memoria

En la presente economía de la información o posfordismo, cuyo contexto de referencia son las «sociedades de control» (Deleuze), la producción se define como la creación de mundos posibles mediante la acción de las imágenes, de los sonidos y de los datos a distancia. Este tipo de economía se fundamenta en la cooperación de cerebros que, a su vez, producen bienes comunes, conocimientos, lenguajes, ciencias, artes, servicios, afectos, comunicaciones y relaciones sociales (Hardt y Negri). Maurizio Lazzarato (1997) introduce una vía de análisis fecunda, al proponer el público como el objeto primordial de la biopolítica en el capitalismo posmoderno, el cual toma prestado de Gabriel Tarde su definición: «[El público es] una multitud dispersa, en la que la influencia de unos espíritus sobre otros se ha convertido en una acción a distancia» (Tarde, VI).

En ese sentido, Lazzarato (1997) redefine el concepto de biopolítica propuesto por Michel Foucault, considerando no sólo los procesos biológicos de la especie, sino también, la memoria como espacio de control y producción. La vida aquí entendida, es la vida a-orgánica que está en el origen de todo lo viviente y del mundo, es decir, la vida comprendida en «el tiempo y su virtualidad» (1997, p. 71). La memoria, comprendida como potencia de actualización de lo vivo y de lo virtual que incide en el público, es la propiedad sobre la que Friedrich Nietzsche, Gabriel Tarde y Mauricio Lazzarato propondrán como fundamento irreductible en la definición de todo lo viviente:

[...] todos los elementos infinitesimales de un cuerpo, todas las mónadas orgánicas tienen una memoria, en tanto que lo no-vivo carece de esta propiedad (o aptitud) [...] la esencia de lo vivo es una memoria, la preservación física del pasado en el presente. Al reproducirse, las formas de vida que vinculan el pasado al presente y graban los mensajes para el futuro (Lazzarato, 1997, p. 90).

Por consiguiente, la modulación del público a través de la memoria se convierte en la función más importan-

te de la biopolítica actual. Las «tecnologías del tiempo» —de las que hace parte el cine— actúan a distancia movilizándolo al público, los hábitos mentales, los deseos, los valores y las creencias; producen una micropolítica de la percepción, de los afectos, de las conversaciones y de los signos olvidados o evocados. El cine, al igual que la memoria, es la preservación física del pasado en el presente y almacena los mensajes para generaciones futuras.

De esta manera, la producción de imágenes por medio de las cuales se articula y movilizan los imaginarios hacen de la industria cinematográfica una gran tecnología social y de género (De Lauretis), productora de subjetividades, percepciones, marcos de inteligibilidad, relaciones de poder y efectos de verdad, que se actualizan cada vez que son narrados. El cine, y en general la producción cultural, constituyen un importante dispositivo de producción de los afectos y de la memoria, transformando radicalmente los modos de percepción colectiva (Lazzarato, 1997).

Las representaciones que construye el relato fílmico así, están atravesadas por discursos políticos, económicos, filosóficos, estéticos, morales, socioculturales e históricos, que, en ningún caso son inocentes. Un vivo ejemplo de ello, es el modo institucionalizado de producción cinematográfica estadounidense que se posiciona como el paradigma del cine institucional moderno del siglo XX, en el cual la mayoría de películas de ficción utilizan sistemas narrativos temporales y espaciales similares, y se reproducen de manera masificada. Tal y como lo señala Stiegler, «Hollywood representa la industrialización de la imaginación en una cosificación alienante de la conciencia cognoscente» (Stiegler, 58-59).

Al borde o por fuera de la gran industria, existen otras miradas y formas de narrar la realidad, no todo el cine es capturado de la misma manera por los «Aparatos Ideológicos del Estado» (Althusser) y por la economía. Es imperativo señalar la diferencia que existe entre las producciones del cine comercial, las cuales podemos decir que funcionan en beneficio del entramado Imperial y el cine que resiste contra la memoria hegemónica, posicionándose como agente político en el contex-

to contemporáneo. La película de ficción colombiana *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) se posiciona como un discurso contrahegemónico que nos servirá de ejemplo para hacer visible el tipo de memoria que construye el relato; el lugar crítico desde donde se posiciona el discurso en su ejercicio de alumbrar zonas grises sobre las representaciones del conflicto sociopolítico colombiano que opera en clave biopolítica.

Análisis de *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno

En los primeros once minutos del relato queda enunciado uno de sus principales conflictos de la película: una montaña de cadáveres aparece misteriosamente abandonada en medio de un cultivo de maíz en las parcelas de Salvador, un campesino que tendrá que probar su inocencia. Dos alcaldes que intentan a toda costa ocultar el verdadero móvil del asesinato, y el cuerpo policial que obedece las órdenes de uno de los actores armados del conflicto sociopolítico en un pueblo colombiano.

La incertidumbre sobre el asesinato de estas personas pone en evidencia dos problemáticas cruciales. La primera, tiene que ver con la corrupción dentro de los procesos electorales que se observa con el tráfico de votos y la influencia de distintos actores del conflicto armado, tales como narcotraficantes, paramilitares y funcionarios del Estado. La segunda, representa el tratamiento deshumanizante de las víctimas del conflicto sociopolítico, marcado por la indolencia e impunidad por parte del Estado y sus funcionarios.

La corrupción, el trasteo y compra de votos por parte de la maquinaria política —con el fin de ganar las elecciones por vías ilegales—, desemboca en el fatídico asesinato de más de cincuenta personas, que fueron a parar en las parcelas de Salvador. Este hecho revela la materialización del vacío jurídico y la consecuente «nuda vida» (Agamben, 1998; Agamben, 2004) en las poblaciones bajo el régimen de la violencia sociopolítica representada en la película. Además, el relato pone sobre la mesa la relación de poder y subordinación de

los funcionarios del Estado frente a otros actores ilegales del conflicto, como son las mafias del narcotráfico y los paramilitares. Así mismo, se pone de manifiesto las complejidades y el vínculo perverso entre legalidad-ilegalidad y Estado-población civil, que se traduce en el funcionamiento biopolítico de la desaparición forzada. En *Todos tus muertos* la ley queda suspendida y convertida en instrumento de mercancía por funcionarios públicos, desde el momento en que, a las personas asesinadas, se les niega la posibilidad de tener un proceso jurídico y en su lugar se eligen las vías ilícitas.

Judith Butler, en *El poder del duelo y la violencia*, señala que el funcionamiento del poder contemporáneo opera a través de la suspensión de la ley como «una táctica de gubernamentalidad» (2006, p. 81)¹. Dicha gestión —propia del régimen biopolítico— funciona a través de instancias legítimas del poder, pero también, por medio de instituciones y discursos que carecen de legitimidad. Dichas tácticas funcionan de manera difusa para disponer poblaciones, producir sujetos, prácticas y creencias que responden a fines políticos específicos. En la decisión sobre el destino de los muertos, no solamente la ley queda suspendida por parte de los funcionarios públicos, ya que han sido puestos por fuera del marco legal en una situación de estado de excepción (Agamben, 2004), sino que también, opera el fenómeno del narco-estado con la complicidad y obediencia de los funcionarios públicos. Son los actores ilegales del conflicto —narcotraficantes o paramilitares— los que deciden finalmente qué medidas tomar frente a la masacre. Los cuerpos desaparecidos a causa del régimen biopolítico de la guerra en Colombia, representados en el film, no son sólo cuerpos convertidos en *homo* y *féminas sacer* sacrificables en una guerra degradada, detenidos en un vacío jurídico que les sustrae de cualquier posibilidad de un proceso legal justo, sino que también, han sido convertidos en objeto de mercancía e intercambio

¹ La «gubernamentalidad» surge junto con las sociedades liberales como un modo de poder relacionado tanto con el mantenimiento como con el control de cuerpos e individuos, con la regulación y producción de individuos y poblaciones y con la circulación, en tanto mantiene y limita la vida de la población (Butler, 2006, p. 81).

dentro del «Capitalismo Mundial Integrado» (Rolnik & Guattari).

La película pone en escena esa mercantilización de cuerpos utilizados para fines políticos, estrategia que se anuda a las prácticas predatorias del narcotráfico, para mantener un orden mafioso. Se necesitan votantes en las elecciones —no importa si están vivos o muertos— mientras el imperativo sea convertir la vida en moneda de intercambio. Lo cual se articula con el fin de: «[...] producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo» (Valencia, 85). De esta forma, el libre mercado globalizado construye su propia versión del mundo y el mapa por donde transita en una macabra versión de «capitalismo gore» (Valencia).

Por otro lado, si prestamos atención a los mecanismos de la biopolítica en su cometido de reorganizar y gestionar poblaciones para el beneficio del capital, llama especialmente la atención la representación que se hace de la montaña de cuerpos dispuestos unos sobre otros, tal y como se observa en el fotograma 1.

En esta escena, Salvador vive el horror de encontrarse con un «campo» (Agamben, 2001), zona difusa, en que la protección jurídica y los derechos subjetivos pierden efectividad: «[El campo] es el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en que el

poder no tiene frente a él más que la pura vida biológica sin mediación alguna» (2001, p. 40).

Podemos aventurar la hipótesis que la forma en que se representa la montaña de cadáveres en el film guarda una estrecha relación con las formas en que el régimen biopolítico del holocausto nazi disponía los muertos. Esta forma de reunir objetos y restos humanos era una práctica habitual dentro de los campos de concentración. Durante el régimen nazi, las pertenencias y objetos que se recogía de los judíos al llegar al campo de exterminio, como ropa, zapatos, anteojos, cepillos, maletas, joyas, dinero, así como, lo que quedaba de sus cuerpos, pelo, dientes y prótesis, formaban una montaña de objetos clasificados que luego serían reutilizados e integrados en la economía alemana. En la gestión biopolítica de las poblaciones existe una estrecha conexión entre el uso y el aprovechamiento de los cuerpos —deshumanización sistemática de los individuos— y la tecnificación de la barbarie, dirigidas al aumento de la producción económica a gran escala.

La representación de la muerte y la violencia en *Todos tus muertos* viene a decir que, la sistematización, usos y disposición del cuerpo humano como materia prima e insumo integrado dentro del circuito de la mercancía y la economía mundial, sigue vigente en las sociedades actuales a través de reinscripciones específicas; efecto de las configuraciones sociales y políticas en las que



Fotograma 1. *Todos tus muertos* (Moreno, 2011). Selección de imágenes: Minuto 11:33.

este fenómeno tiene lugar, es decir, la tecnificación de la barbarie está más viva que nunca.

La representación sobre el tratamiento de la muerte en el relato constituye un tipo de memoria sobre la violencia que se registra diariamente en cualquier vereda, pueblo o corregimiento colombiano, como consecuencia de la instauración de una «biopolítica sobre la vida» (Esposito, 2004), una máquina de guerra productora de oleadas de muerte e impunidad en la sociedad colombiana. En el conflicto socio-político muchas de las muertes que se producen son igualmente detenidas en un plano jurídico. Sobre ellas pesa la impunidad debido a que sus cuerpos tampoco son entregados a sus familiares para darle un ritual fúnebre, ni son parte del duelo nacional de un país desgastado por la violencia. Son desapariciones que tienen el sello de los actores del conflicto armado, producto de técnicas de tortura y de muerte tan aberrantes e inverosímiles, como hornos crematorios para incinerar los cadáveres y esconder de ésta manera las marcas de los cuerpos; ríos manchados de sangre por cadáveres putrefactos que esperan ser devorados por aves de rapiña; fosas comunes bajo tierra repletas de muertos que nadie volverá a ver; descuartizamientos públicos en la plaza de los pueblos en un espectáculo de sangre con el fin de castigar a supuestos colaboradores del enemigo; violaciones sexuales y tortura a mujeres, niñas y comunidad LGTBI como una forma de castrar la comunidad enfrentada; jóvenes asesinados para engrosar la lista de supuestos «guerrilleros» asesinados en combate por parte de las fuerzas militares del Estado y años después reconocidos como falsos positivos; población civil masacrada en medio del fuego cruzado en veredas, pueblos y ciudades.

En definitiva, el relato visibiliza la corrupción, el vacío jurídico de la masacre, la perversión de las instituciones del Estado y la presencia de actores armados en el territorio, es decir, se pone en primer plano los juegos de poder y la degradación de las víctimas. Sin embargo, a medida que transcurre la cinta, la historia da un giro inesperado: el verbo se hace carne y los cadáveres agencian su propia muerte tal y como se verá a continuación.

Planos subjetivos y la mirada del más allá

Uno de los elementos claves de la producción cinematográfica en cuestión, es el lugar de enunciación que se le otorga a las víctimas dentro de la narración, el cual se hace visible a través de dos marcas específicas. La primera tiene que ver con la decisión de convertir a las personas asesinadas en cuerpos que miran y pueden moverse. La otra marca se relaciona con la construcción del relato a partir de varios planos subjetivos ubicados desde el lugar de los cadáveres. Con este gesto se abre la posibilidad de que las personas masacradas nos ofrezcan su propia mirada del conflicto. Veamos a continuación la siguiente escena en la que Silvio, uno de los muertos, abre los ojos después de que Carmen lo identifica. Primer acto de reconocimiento que pone en tensión la relación entre vivos y muertos, así como las posibles vías de tratar la masacre (grupo de fotogramas 2).

En esta escena, Carmen reconoce a Silvio e insiste que éste debe ser entregado a sus familiares, acto que recibe de vuelta la mirada de éste, así como el giro sobre la posición desde donde se cuenta la historia —a partir de ese momento la cámara se ubica en el lugar de las víctimas—. La posibilidad que los muertos ‘vean’, les otorga un lugar de enunciación propio dentro del relato, pues abrir los ojos significa tener un punto de vista, lo que posibilita no sólo una versión sobre los hechos, aquella hegemónica dada por parte del perpetrador del daño y la violencia, sino también la que hace visible el relato de las víctimas mismas.

Podemos afirmar entonces, que el gesto de otorgarles a las víctimas un punto de vista, así como el uso constante de los primeros planos, es la apuesta del relato por rescatar la subjetividad de lo que la guerra deshumanizó. Es un camino que busca reparar el daño causado a las personas y comunidades afectadas por la violencia sociopolítica de este país, ante el desdibujamiento de la identidad a la que son sometidas con la violencia y negación sistemática que produce el fenómeno de la desaparición forzada.



Grupo de fotogramas 2. *Todos tus muertos* (Moreno, 2011). Selección de imágenes: Minuto 49:50 a 58:30.

Dispositivos tanatopolíticos: la desaparición forzada y el narco-estado

La desaparición forzada ha aumentado exponencialmente en Latinoamérica, presentando su pico más alto durante los regímenes dictatoriales. Esta modalidad de violencia consiste en la combinación de tres elementos

fundamentales: la privación de la libertad de la víctima, la sustracción de la víctima del amparo legal y el ocultamiento de información que pueda dar pistas del paradero del desaparecido; siendo responsables tanto los Estados nacionales como los grupos armados ilegales que incorporan esta práctica dentro de su repertorio criminal. Se estima que, en los últimos cuarenta y cinco años del conflicto armado, han sido 60.613 las personas

desaparecidas, siendo los actores del conflicto: agentes de seguridad del Estado, paramilitares, narcotraficantes, guerrillas y el crimen organizado, los principales responsables de este delito. Es una estrategia bélica que responde a diversos fines, entre los que podemos enumerar: castigar a un opositor político o impedir su organización; propagar el terror y ejercer control territorial; ocultar las evidencias a fin de entorpecer los procesos de investigación y judicialización (Centro Nacional de Memoria Histórica).

La desaparición forzada conlleva daños morales, psíquicos, emocionales, materiales y políticos, los cuales se agravan ante la precaria atención del Estado y la impunidad del delito. Es un tipo de violencia que afecta no sólo la identidad del desaparecido, sino la de su entorno, por lo que nombrar y ritualizar las desapariciones con el objeto de movilizar un duelo colectivo, es una necesidad política fundamental. Variadas formas de desaparición forzada y selectiva se dibujaron en Colombia, un país en el que la gubernamentalidad está asociada con economías ilegales, como el paradigmático caso del narco-estado. Este neologismo se hace operativo en aquellos países cuyas instituciones políticas se encuentran profundamente influenciadas por el narcotráfico, de modo que los funcionarios del Estado son al mismo tiempo, miembros de las redes del narcotráfico.

La narco-política en Colombia dibuja un tipo de dispositivo que produce, administra, gestiona y rentabiliza tanto la vida como la muerte de las poblaciones, en una compleja relación de fuerzas que bordean y atraviesan los límites de lo legal. En consecuencia, la desaparición de ciertas vidas está a cargo de los funcionarios del Estado y de fuerzas ilegales que dominan territorios enteros, como el narcotráfico, el paramilitarismo, las guerrillas (FARC y ELN principalmente)², así como el crimen organizado en una gran red de sicariato.

² Las guerrillas de las FARC-EP iniciaron un proceso de cese al fuego y desarme después que se firmara y se ratificara en el gobierno de Juan Manuel Santos, el Acuerdo para un Paz Estable y Duradera en La Habana en el año 2016. Sin embargo, por el incumplimiento de los acuerdos por parte del estado colombiano, las violencias se están intensificando en el país.

Conclusiones

El cine como «tecnología del tiempo» y producción biopolítica que gestiona la memoria, los afectos y el público, se convierte sin duda, en un escenario de representación propicio para reflexionar sobre las formas como se construyen los marcos de inteligibilidad, que tienen el poder de conferir efectos de verdad sobre aquello que narra. De manera que, al hacer parte de los medios de comunicación masiva, el cine es usado como arma de guerra para construir relatos que se alinean con intereses políticos particulares, justificando la intervención tanto en poblaciones como territorios y en otros casos, como herramientas que usan la ficción para poner en escena relaciones de poder ocultas, subvirtiendo a través de la narración lo hegemónicamente establecido.

En efecto, *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) se posiciona como un relato que hace un ejercicio de (contra) memoria de lo que se ha instituido como verdad, mueve los «marcos de guerra» (Butler, 2010) dentro de los cuales estamos autorizados a poder ver y sentir, desnaturaliza a través de la ficción, la violencia generada por los regímenes normativos, que tienen como fin último, sustentar las desigualdades de género, raza, clase, procedencia étnica o cultural. Es decir, visibiliza de manera contundente algunas de las formas en que la guerra gestiona territorios y recursos, particularmente, el fenómeno de las alianzas perversas del poder entre funcionarios públicos, instituciones del Estado, organizaciones ilegales, gestionando políticas de muerte sobre las poblaciones y territorios.

Así mismo, la construcción narrativa, el lugar de la muerte y el manejo de los planos en la producción cinematográfica, ubican a las víctimas en el centro del relato: los campesinos que han tenido que sufrir impunemente la violencia; los muertos desaparecidos que experimentan múltiples pérdidas, la vida, la identidad y la posibilidad de ser encontrados; los niños que heredan de sus ancestros una patria desgastada por el dolor y los ciudadanos que son usados para reproducir un régimen de poder perverso.

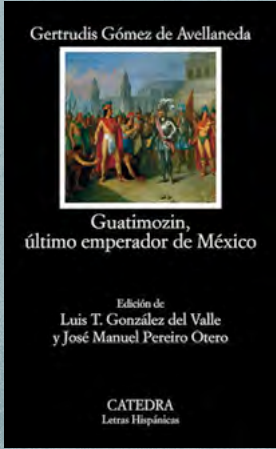
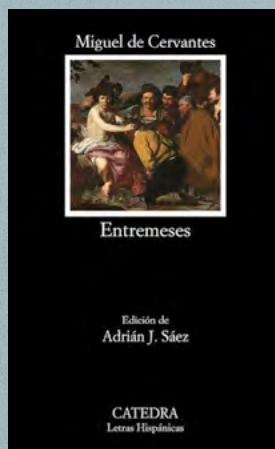
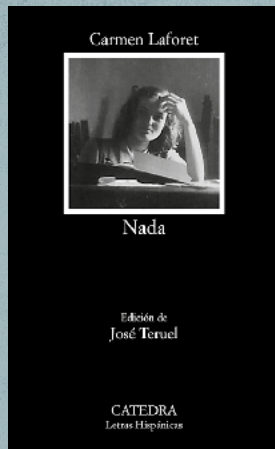
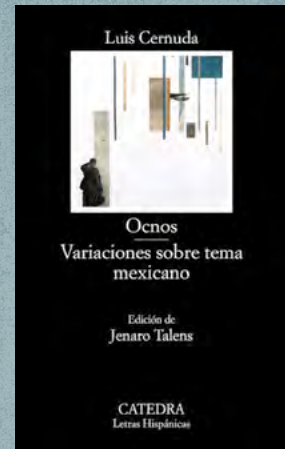
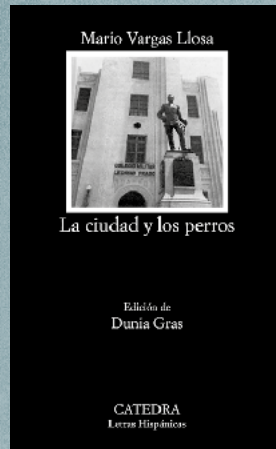
Se trata de una producción cinematográfica constructora de una memoria del conflicto sociopolítico,

que pone a circular de manera crítica los significados acerca de la humanización de los cuerpos/vidas que cuentan o no para el Imperio y para la producción económica global. La memoria que es construida en el film, es una evocación que muestra la hegemonía del régimen normativo de la guerra. Primero, al visibilizar que el impacto del conflicto armado viene dado en clave de género, como, por ejemplo, la desaparición forzada que afecta radicalmente mucho más a los hombres que a las mujeres. Segundo, porque los cuerpos muertos representados son cuerpos disidentes que se resisten a ser cosificados por las fuerzas del conflicto. Tercero, el film denuncia que el duelo como proceso de recuperación colectiva de las poblaciones sigue siendo una posibilidad política negada en los territorios donde la guerra golpea con violencia; los desaparecidos seguirán viviendo en el plano de lo abyecto y fantasmático mientras los crímenes sean cobijados por la impunidad.

Finalmente, la película muestra la resistencia, la fuerza vital y creativa que emerge a partir del dolor y la barbarie, así como la apuesta por inventar otros sentidos alrededor de la noción de víctima. Dichos significados se acercan más a sus posibilidades políticas y se alejan de aquellos encerrados en un círculo de estigmatización social, que por tantos años han naturalizado la instrumentalización de las poblaciones, en contextos donde la guerra opera como régimen de biopoder.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- *Estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, (6ª edición ed.). Madrid: Cátedra, 2005.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH, 2016, <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2016/hasta-encontrarlos/hasta-encontrarlos-drama-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia.pdf>.
- DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría fílmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.
- DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis*, 13, 2006, <https://doi.org/10.4000/polis.5509>.
- FOUCAULT, Michel. *Historie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- HARDT, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Harvard University Press, 2000.
- LAZZARATO, Maurizio. «Per una ridefinizione del concetto di 'bio-política'». *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*. Trad. Marcelo Expósito. Ombre Corte, 1997, pp. 71-81.
- *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-textos, 1991.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Cartilla de historia de cine colombiano*. Dirección de cinematografía. 2015, <http://www.mincultura.gov.co>.
- ROLNIK, Suely y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- STIEGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo*, vol. III. *El tiempo de cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2001.
- TARDE, Gabriel. *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus, 1986.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.
- ZORIO, Sandra. «El dolor por un muerto vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada». Trabajo de grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- 64A-FILMS (Productora), Moreno, C. & Torres, A. (Escritores), Moreno, C. (Director) (2011). *Todos tus muertos* [Película]. Colombia: Cine Colombia S.A.

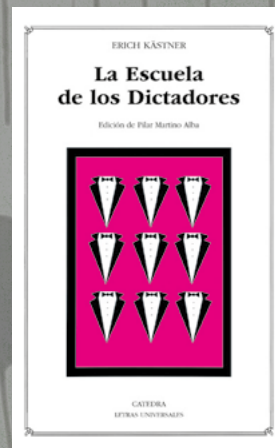
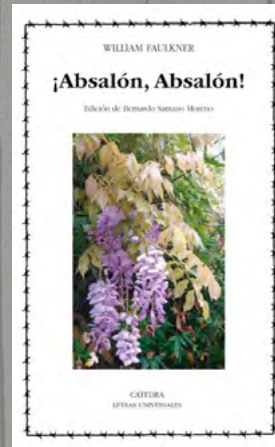
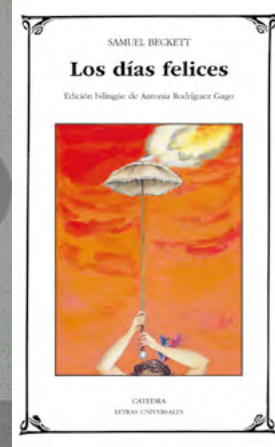
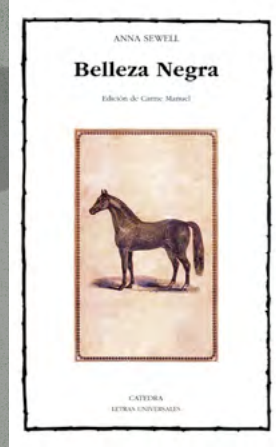
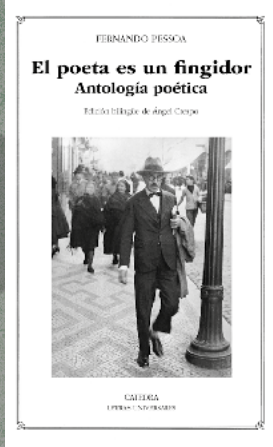


www.catedra.com

 @Catedra_Ed



letras universales



www.catedra.com

@Catedra_Ed



Calder

Identidad cultural latinoamericana: la mirada heteróclita y la reivindicación del indígena

Xiomara Leticia Moreno

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 1.06.2020

Title / Titre / Titolo

Latin American Cultural Identity: The Heteroclitite gaze and the Claim of the Indigenous
Identité culturelle latin américaine : le regard hétéroclite et les réclamations autochtones
L'identità culturale latinoamericana: lo sguardo eteroclitico e le rivendicazioni degli indigeni

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Se presentan dos perspectivas que buscan definir la concepción de una identidad cultural latinoamericana. La sustentada en el colonialismo heteróclito y, la más actual, de las reivindicaciones indígenas. Ambas han sido preocupaciones recorridas desde el siglo XIX como posibles salidas para un reconocimiento de un ser cultural identificable por cada uno de los fragmentos que conforman los Estados nacionales en América Latina. La reflexión se sustenta en autores como Mariano Picón Salas, José Carlos Mariátegui, Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, John Beverley, y Ronny Velásquez, entre otros estudiosos de la cultura.

Two perspectives are presented that seek to define the notion of a Latin American cultural identity. One is sustained by heteroclitite colonialism, the other, a more recent one, sustained by the indigenous communities' claims. Both have been present since the nineteenth century as possible standpoints for the acknowledgment of each of the fragments constituting Latin American national States. The considerations proposed are supported by the work of authors such as Mariano Picón Salas, José Carlos Mariátegui, Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, John Beverley and Ronny Velásquez, among other cultural critics.

Deux perspectives sont présentées qui cherchent à définir la conception d'une identité culturelle latino-américaine. Colonialisme hétérogène soutenue et, plus actuellement, communautés autochtones. Tous deux sont enregistrés depuis le XIXe siècle comme des points de vue possibles pour une reconnaissance de leur identification culturelle pour chacun des fragments qui composent les États nationaux d'Amérique latine. La réflexion a le soutien d'auteurs tels que Mariano Picón Salas, José Carlos Mariátegui, Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, John Beverley, et Ronny Velásquez, entre autres universitaires culturels.

Nell'articolo si presentano due prospettive che intendono definire la concezione di un'identità culturale latinoamericana: una basata nel colonialismo eteroclitico, l'altra, più attuale, basata sulle rivendicazioni degli indigeni. Entrambe sono presenti dal XIX secolo come punti di vista possibili per il riconoscimento di una entità culturale per ciascuno dei frammenti che compongono gli Stati nazionali dell'America Latina. La riflessione ha il supporto di riferimenti come Mariano Picón Salas, José Carlos Mariátegui, Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, John Beverley e Ronny Velásquez, tra altri studiosi della cultura.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Cultura, identidad cultural, reivindicación indígena.
Culture, cultural identity, indigenous rights.
Culture, identité culturelle, droits autochtones.
Cultura, identità culturale, diritti degli indigeni.

1. La mirada heteróclita

Desde el siglo XIX, en América Latina se ha hecho común hablar de crisis social como sinónimo de crisis cultural debido a que los términos de cultura y sociedad se amalgamaron en la lucha entre la tendencia oficialista que quería mantener una cultura tradicional en estas tierras, heredada de su etapa como colonia española, y otra, la enfrentada a ésta. En ese sentido, la concepción de cultura propuesta por la avanzada intelectual en el siglo XX, y específicamente en la primera mitad del siglo, era la siguiente: la cultura «extrae y elabora su propia existencia histórica en cada pueblo» (Picón Salas, 12). Es decir, la cultura era concebida como el motor que impulsaría a los pueblos a ser dueños de sus propios procesos históricos y, en consecuencia, de su devenir, sin que éste tuviera nada que ver con la búsqueda de un progreso económico, material ni tecnológico, sino como una tarea a partir de la cual se reconocía que la cultura de Latinoamérica había sido construida de «retazos» venidos de todas partes y que, de esa manera, se había extraviado la búsqueda y la comprensión de los propios fines de la cultura, por lo que ya era tiempo de enrumbarse en la asimilación de lo que se había construido.

Este camino se hizo especialmente presente con el Modernismo de principios del siglo XX, con el cual no se ignoró la realidad presente, como comúnmente se le ha acusado, sino que se presentó como propuesta para el inicio de una historia de la cultura hispanoamericana propia. La intención de esta búsqueda se sustentaba en que «Por los caminos universales, ... que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos» (Mariátegui, 288). Así, los años que van de la década de los veinte a la de los cuarenta del siglo XX fueron los más fuertes constructores del hibridismo cultural que trascendió todo el siglo, y que los latinoamericanos aceptaron «libres de los prejuicios xenófobos de las viejas culturas europeas» (Picón Salas, 188).

A pesar de este colonialismo heteróclito, que conllevaba la triple acción del liberalismo, del positivismo

y del modernismo, se movió la conciencia intelectual sobre lo cultural en América Latina, y se buscó definir las circunstancias y la historia de la misma. Se emprende la búsqueda de la historia propia desde el pensamiento, desde la cultura y desde el reencuentro de la tradición con la necesidad ética preocupada por el destino de este mundo, al cual se le aceptó con la denominación del «Nuevo Mundo».¹ De esta manera, y para liquidar ciertas formas aldeanas, se buscó una identidad de lo que sería una conciencia de la propia realidad en su relación con la historia occidental.

La Latinoamérica de mediados del XX se buscaría en «Babilonias y Alejandrías en la medida de sus recursos y fronteras» (Paz, 18), para huir

...de los pueblos miserables, de los tiranos y dictadores que se turnan el poder... volcanes en erupción, guerrilleros de machete, marinos yanquis en los pueblecitos tropicales a *poner orden* entre los nativos. Y tierras hipotecadas a los extranjeros... (Picón Salas, 35).

Lo que pudo ser una reflexión sobre un ser o una manera de ser del latinoamericano generó un exilio voluntario hacia la irresponsabilidad moral carente de sanciones. Una evasión que le permitió superar el aislamiento de la colonia y de las batallas independentistas, ya abandonadas por sí mismas y por sus políticos. En esa huida, se planteó actualizar lo autóctono, con la ayuda de Francia e Inglaterra, naciones que tenían un gran interés en los mercados del otrora imperio español. Esto generó una cultura de universalidad en Latinoamérica que no diferenciaba entre nacionalidades ni entre especificidades culturales, sino que hacía amalgama de una pluralidad cultural venida de las ideas que procedían de los objetos culturales que se le ofrecían como un botín de belleza y cultura venida de otra parte; pero en un plano doméstico, cotidiano y del día a día, se mantenía una cultura invisible que todavía estaba bajo el peso de la cultura medieval de la colonia española.

¹ Una expresión creada por los europeos, proyectada en América y asimilada por los modernistas.

Con la rearticulación de la colonia, ahora heteróclita, el lenguaje se vuelve un asunto de discusión como cosa en sí, como objeto, como instrumento o como un objeto más de la realidad histórica y social y, como tal, se entiende como parte de la mentalidad y sensibilidad coloniales, lo que entorpecía la captación de la realidad del presente y evadía la constatación de una «realidad deformada por las estructuras de dominación y explotación» (Roa, 116). Esta crisis de referencias habla, en específico, de dos planos de captación de la realidad: la experiencia del mundo vivido dentro del mundo conocido, es decir, la realidad tal cual aparenta ser, y la realidad tal cual es, y el problema en ello está en que se dificulta una clara definición y limitación entre estas realidades, la que es y la que aparenta ser.

Según el cubano Roberto Fernández Retamar, en los años sesenta del siglo XX se iniciaron los pequeños nacionalismos, nacidos del reconocimiento y la imposibilidad de Latinoamérica en «realizarse como proyecto burgués» (51). Nacionalismos nacidos con la inconsciencia de quienes no tienen pasado, porque «sin pasado se podía ser de cualquier parte, lo cual también significaba no serlo de ninguna» (36).

Mientras se asumían diversos modelos en un plano intelectual, literario y artístico, los cuales eran modificados en una actividad dialéctica y sincrética de alto nivel, en Latinoamérica se estaba produciendo una nueva crisis colonial de corte referencial. Es justamente en esa segunda mitad del siglo XX que se tuvo una postura mucho más crítica, en el sentido de mantener una reflexión ante las doctrinas hegemónicas, siendo una de las grandes revisiones el asunto de la identidad cultural latinoamericana. Con ello, el pensamiento latinoamericanista no siguió buscando arrancarse una parte fundamental de su ser histórico social, como lo hizo en el siglo XIX. Hasta la propia condición de ausencia de pasado es vista desde otra perspectiva, donde se revelan las carencias que hacen conflictiva la identidad. Carencias referidas a tradición, a historia y a territorio, y relacionadas con la cultura enmudecida del indígena. Carencias que no hablan de un centro hegemónico de convergencia universal, sino de separación, de disgre-

gación, de concentración de un pasado que no es plenamente asimilado y que por lo tanto tiende a repetirse en el presente. De esta manera,

Hispanoamérica seguía negándose a considerar como parte de su historia un pasado que no había hecho... La historia que ahora los hispanoamericanos de mediados del siglo XX [les] toca negar dialécticamente, esto es, asimilar (Zea, 1976, p. 59).

Durante el siglo XX, la necesidad de un proceso de recuperación del pasado reafirmó una identidad emergente subsidiaria, ya que no se consideraron realmente los nódulos conflictivos de la hibridez, que ha sido fomentada por la capacidad de asimilación de nuestro pasado-presente colonial, y tampoco se hizo la revisión de la conciencia indigenista y el aporte simbólico y estético de las culturas prehispánicas. Se inicia la asimilación referida a una historia cultural del desarraigo y en perpetua relación con otras culturas, con un tejido de relaciones que, además, tienen la dificultad de ser híbridas y no lineales, y que ha demostrado su «genuina e irrenunciable capacidad de asimilación aluvional» (Uslar Pietri, 23). Porque era más fácil reconocer la identidad latinoamericana que definirla. Con lo cual se buscó determinar qué productos de la cultura latinoamericana no dependían del sincretismo con otras culturas y, no por ello, negar la influencia o la enorme herencia de la cultura occidental en la configuración de Latinoamérica.

Por otro lado, el desequilibrio y la angustia contemporánea de lo que corresponde a una crisis del capitalismo también generaba su reflejo en la cultura latinoamericana, lo que permitía decir que la crisis de la cultura capitalista en el hemisferio sur estaba presente en la forma de centralización económica, política y cultural de los Estados nacionales y que se han heredado hasta la actualidad. Es decir, como causa y consecuencia de la historia de regímenes autoritarios que se han entronizado y que han dado paso, junto a la globalización, a una cultura política de tradición socialdemócrata que se caracteriza por ajustar reivindicaciones obreras y populares a los intereses del capital, ofreciéndose como una manera de mediación eficaz entre las luchas

de clases. Lo cual no es una propuesta como tal, sino que es una de las ya tradicionales formas de modernidad y por las cuales Latinoamérica se ha visto seducida (Beverley).

2. Una mirada de reivindicación indígena

Es en lo que va del siglo XXI que se deja ver en Latinoamérica uno de los principios reivindicativos en cuanto identidad cultural: el de dejar de asumir las culturas indígenas como ruinas del pasado o concebidas como culturas que ya no existen, o como si dentro de un proceso evolutivo hubiesen desaparecido sin dejar rastros o consecuencias en la actualidad. Esta reivindicación se ha planteado acabar, no sólo con la invisibilización en presente de todos los pueblos indígenas existentes en el territorio latinoamericano, sino también detener la programada desaparición cultural de los indígenas -validada cuando fueron entregados a los diversos procesos religiosos para su civilización, ya que todos estos pueblos indígenas fueron considerados paganos, salvajes y antropófagos-. Favorablemente, no fue efectivo el proceso de exterminio y en la actualidad hay pueblos indígenas que conservan, en sus saberes, sus propias lógicas y maneras de pensar, y a partir de interpretaciones etnográficas se puede llegar a leer en tallas en piedra o en tejidos, en cerámica, en petroglifos o en rituales, todo un pasado lleno de metáforas que los indígenas actuales guardan de manera celosa en sus cantos chamánicos, en su oralidad o en sus pensamientos más etnográficos o etno-estéticos.

Se han establecido relaciones entre los distintos fenómenos socioculturales, particularizados, identificados y desarrollados por los pueblos indígenas con fines de análisis y de valorar si todos estos pueblos han sido sometidos o si han sido irrespetados en su propia etnohistoria, si han sido considerados o no en sus propios sistemas educativos, para profundizar la comprensión de los fenómenos sociohistóricos de los pueblos indígenas del presente. Especialmente desde el punto de vista

del estudio de la cultura intangible, se valoran sus expresiones no materiales, como la religión, los rituales o los aspectos sociales y políticos que han estado presentes en sus expresiones prehispánicas y siguen estando también en las sociedades indígenas contemporáneas.

Ante la evidencia de que en la actualidad hay, en toda América, por lo menos cinco mil pueblos indígenas con lenguas diferentes y que han tenido diversos grados de desenvolvimiento, según el área en la cual se han asentado para hacer su vida y de su proceso migratorio en el continente². También es posible analizar comparativa y descriptivamente las expresiones tangibles e intangibles de una o más culturas indígenas para establecer relaciones entre fenómenos interculturales o de intercambio en territorios americanos que hoy nos parecen distantes, pero que, durante los procesos de las grandes migraciones indígenas, tuvieron comunicación. Por ejemplo, los pueblos indígenas que vivieron y viven en las cuencas del río Orinoco, en el Estado Amazonas de Venezuela, se relacionaban a través del trueque de su oro, el cual viajó a lo largo del continente y fue procesado como arte en culturas prehispánicas de Colombia, Guatemala, Honduras y México. Por lo que la apertura a la cultura de los pueblos indígenas compromete el reconocer sus relaciones con otras culturas indígenas.

Asumiendo que la cultura latinoamericana deviene como producto de diversos sistemas de colonización que conviven en este continente, podemos decir que los cinco idiomas fundamentales que se hablan en la América actual son los idiomas oficiales de quienes colonizaron desde el siglo XV. Tal como el inglés, el castellano, el portugués, el francés y el holandés; los cuales, en la actualidad, son aceptados como lenguas oficiales de nuestros países sin valorar que las raíces lingüísticas de esas lenguas oficiales también han sido el timote, cuica, yanomami, el wayuu, el yukpa, el inka, el kuna, maya, el nahua o azteca, o cualquier otro idioma de los cien millones de personas originarias de este continente que se fueron adaptando durante más de sesenta mil años antes de la llegada de la conquista. Aunque estas

² Cfr. Velásquez, 2012.

lenguas fueron idiomas llevados al punto de la extinción definitiva por más de quinientos años de colonización, todavía quedan, y todavía siguen germinando, surgiendo y resurgiendo.

Se pueden citar muchísimos ejemplos del desprecio y del exterminio del indio y estos datos son hoy parte de la historia reciente, como ocurrió con la matanza de los indios Barí en la Sierra de Perijá, Estado Zulia en 1960, o la matanza perpetrada por unos hacendados contra los indígenas Cuiva y Pumé en el Río Capanaparo, Estado Apure en 1970, en Venezuela. Lo que también denota que el problema con la cultura indígena no es sólo el conflicto étnico, el problema es económico, religioso, y el temor que causa el hecho de que el indígena tenga la posibilidad de recuperar lo perdido. Esto no sólo incluye su religiosidad, sus chamanes, sus idiomas, su cultura en general, sino también, el reclamo de sus territorios y de sus riquezas arrebatadas.

La voz de los indígenas se ha hecho presente en Ginebra ante las Naciones Unidas, el 13 de septiembre del año 2007, cuando se aprobó de manera definitiva, después de veinte años de discusión y de sesenta y una sesiones y asambleas, la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas del Mundo*, con uno de los artículos más controversiales: «Los pueblos indígenas tienen el derecho a tierras, territorios y recursos que han sido suyos tradicionalmente, y también a recursos y tierras que hayan comprado, usado o adquirido»³ (OEA, 8). Por este artículo, entre tantos otros de los cuarenta que componen esta declaración, surgen las *Leyes sobre Territorialidad de los Pueblos Indígenas*, con las cuales reclaman sus propios derechos a los Estados que los excluyeron por tanto tiempo y que ahora desean entregar a las transnacionales, el petróleo, el hierro y todos los recursos de sus territorios.

³ Entre los diversos postulados de la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, destaca lo siguiente:

Somos conscientes de la urgente necesidad de respetar y promover los derechos intrínsecos de los pueblos indígenas, que derivan de sus estructuras políticas, económicas y sociales y de sus culturas, de sus tradiciones espirituales, de su historia y de su concepción de la vida, especialmente los derechos a sus tierras, territorios y recursos (OEA, 2007, p. 2).

En la Movilización Continental de los Pueblos Indígenas de *Abya Yala*⁴ se postula:

Es nuestro reto construir una Patria Grande, con una característica plurinacional, uniendo los actuales Estados en una Comunidad como fue *Abya Yala*, con un nuevo contrato social que involucre los derechos de todos y para todos. Por eso planteamos una refundación y no la continuidad de los Estados-nación sumidos en la corrupción y la deuda. Es vital iniciar este proceso en todos los Estados de Latinoamérica sin excluir a nadie. ¡Jallalla Pueblos Indígenas! ¡Kausachun Pueblos Indígenas! (Velásquez, 2012: s/n).

El hecho de tomar en cuenta este largo reclamo, ha generado verdaderos actos de rectificación simbólica, por ejemplo, que en Venezuela se instituya, en el año 2004, el «Día de la Resistencia Indígena», y que en el 2003 se haga la publicación de la *Constitución de 1999* en el idiomas *Wayúú-naiki*, que lo hablan más de un millón de indígenas.

Se puede observar en la oficialización de los idiomas por parte de la ‘cultura nacional’ que diversos pueblos indígenas de Latinoamérica pasan a reafirmarse y a reintegrarse en ese proceso de la interculturalidad, de la multiculturalidad, de la pluriculturalidad, del multilingüismo y de la diferencia. Son cincuenta y tres millones de seres que en este continente hablan lenguas indígenas.

Dentro de este apartado es obligante revisar lo que ha sido el principio de subalternidad en la que se ha mantenido la cultura de las etnias indígenas en este territorio desde la colonia española. Tomando en cuenta que una política de identidad en Latinoamérica tendería a depender de la transformación colectiva y de las condiciones sociales de producción del pueblo como sujeto colectivo, donde su identidad ha estado sustentada en la negación del principio subalterno al que han sido sometidas las etnias indígenas por más de cinco siglos, no se puede generalizar un concepto de pueblo indígena, porque ni siquiera puede tomarse de manera homogénea, sino como una figura heterogénea con contradicciones en su propia conformación múltiple e híbrida.

⁴ Nombre de América en lengua karibe.

En consecuencia, se puede señalar que a los pueblos indígenas se les siguió apuntalando la lógica de subalternidad, de exclusión, de discriminación y de falta de igualdad, al surgir formas de liberalismo muy avanzadas que las invisibilizaban o las negaban como una actualidad; con lo cual, en el soporte de las identidades latinoamericanas a lo largo de dos siglos, se creó un nuevo juego donde quedaban excluidas las políticas de apoyo a un grupo social tan desfavorecido, en función de potenciar las políticas de las diferencias sin contexto.

La superación del Estado nacional no puede ser sólo una reafirmación de las instituciones de la nación histórica, sino que debería ser una posibilidad de hacer evidente la realidad de una relación de desigualdad social, y buscar con ello que se cumpla un proceso de gestión, de inserción, de empoderamiento de una identidad.

El asunto de una visibilización en términos de «celebración de la diferencia y de la alteridad»⁵ no es darle respuesta al sujeto previamente silenciado y anónimo, como venía siendo la cultura de los pueblos indígenas. Se requeriría, por tanto, un cambio a partir de un proceso de constante desplazamiento, de la deconstrucción del discurso del Estado nacional, para con ello permitir que una cultura de lo popular-étnico sea una articulación de colaboración o solidaridad con aquello que está más allá de la posibilidad de representación, con la realidad concreta.

En consecuencia, la propuesta retorna a la idea de una «heterogeneidad radical del subalterno»⁶ y no a las demandas de una restauración conservadora que conlleve formas de territorialidad cultural a la manera del apartheid de tolerancia estadounidense, fomentada por los sistemas internacionales, como puede ser el rescate de la cultura indígena a través de sus propias expresiones folklóricas.

Es el cambio hacia una definición de identidad cultural lo que tiene que ver con la universalización de un bloque de comunidades de voluntad singular y que son contradictorias en sí mismas. De allí que se requiera un

nuevo tipo de política que interpele al pueblo indígena como ese bloque de comunidades de voluntad, internamente fragmentadas, dentro de una nación o dentro de una confederación de naciones existentes o posibles⁷, y donde la representación del pueblo indígena (de las etnias) como la víctima de la historia en América Latina deje de ser una imagen constante para transformarse en la expresión de su capacidad como sujeto de un proyecto de transformación por derecho propio, que puede establecer una solidaridad activa entre los que operan en una dinámica de anonimatos e improvisación y que están en constante transitividad hacia una transformación social estructural.

Para todo ello se requiere una política específica de deconstrucción de la identidad latinoamericana basada en la reconstitución del pueblo indígena como un bloque integrado a una nueva forma de hegemonía más igualitaria y más respetuosa de la comprensión de las prácticas sociales de estos pueblos y, al mismo tiempo, permitir localizar líneas divisorias entre las relaciones de dominación que continúan siendo producidas y que se extienden al mundo de la cultura identitaria. Sean estos venidos de los paradigmas de una izquierda que también ha generado crisis o de las nuevas perspectivas teóricas asociadas al postcolonialismo. Ambas han buscado en la legitimación de las periferias una presunción de igual valor para las culturas en relación, lo cual se traduce en una demanda de reconocimiento cultural de lo excluido.

Bibliografía

- BÁEZ, Fernando. *El saqueo cultural de América Latina*. México D.F: Random House Mondadori, 2008.
- BEVERLEY, John. *Política de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Caracas: Fundación CELARG, 2011.
- BIDEGAIN, Marcela. *Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

⁵ Cfr. Beverly.

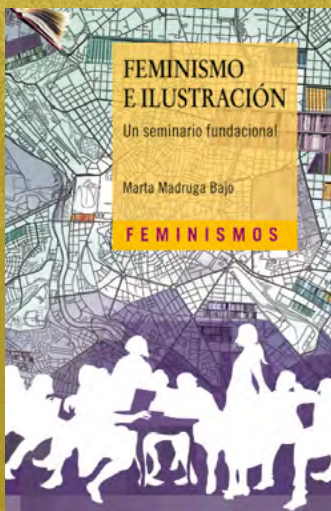
⁶ *Idem*.

⁷ Construir la política de la multitud hoy en día, requeriría al mismo tiempo, nuevos conceptos de nación, de identidad e intereses nacionales (Cfr. Beverly).

- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura latinoamericana y otras aproximaciones*. Cochabamba: Nuevo Tiempo, 1977.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. «¿Existe un pensamiento hispanoamericano?». *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Ed. Oscar Rivera-Rodas. Caracas: Casa de Rómulo Gallegos, 2011.
- NEGRI, Antonio y Danilo Zolo. «El Imperio y la Multitud. Un diálogo sobre el Nuevo Orden de la Globalización», *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Medellín*, 39(110), 2009: 15-31.
- ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS. *Documentos Básicos en materia de Derechos Humanos en el Sistema Interamericano*. Washington: Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2007.
- ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS. *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Ginebra: Organización de Naciones Unidas, 1948.
- PAZ, Octavio. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- PICÓN SALAS, Mariano. «Europa América, Preguntas a la esfinge de la cultura». *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Ed. Oscar Rivera-Rodas. Caracas: Casa de Rómulo Gallegos, 2011.
- «Hispano América: Posición crítica». *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Ed. Oscar Rivera-Rodas. Caracas: Casa de Rómulo Gallegos, 2011.
- «Regreso de tres mundos. Un hombre en su generación». *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Ed. Oscar Rivera-Rodas. Caracas: Casa de Rómulo Gallegos, 2011.
- ROA BASTOS, Augusto. «Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual». *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Ed. Oscar Rivera-Rodas. Caracas: Casa de Rómulo Gallegos, 2011.
- UNESCO. *Convención sobre la protección y la promoción de la Diversidad de las expresiones culturales*, 2005. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>.
- USLAR PIETRI, Arturo. *En busca del Nuevo Mundo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- VELASCO TORO, José. «Espacio y territorio: ámbito de la etno-identidad». *CESLA*, 10, 2007, pp. 53-70.
- VELÁSQUEZ, Ronny. «Encuentro Internacional sobre Lenguas en peligro de extinción». México D.F: Instituto Nacional de Antropología de México, 2012.
- *Foro del futuro*. Caracas: Instituto de Previsión y Asistencia Social del Ministerio de Educación, 2008.
- *Los Akawaio, indígenas del esequibo, territorio en reclamación*. Caracas: Consejo Nacional de Universidades y Oficina de Planificación del Sector Universitario, 2010.
- ZEA, Leopoldo (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel.



biblioteca cátedra
del siglo xx



feminismos

www.catedra.com

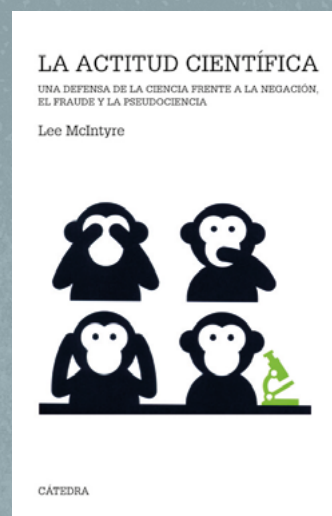
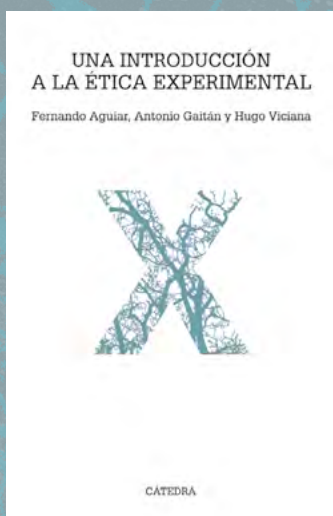
@Catedra_Ed



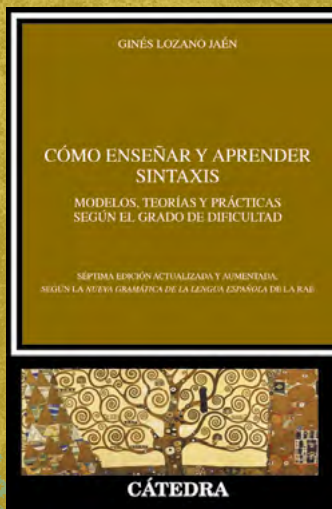
crítica y estudios
literarios



teorema



lingüística



Modernizando la nación: Democracia y autoritarismo en el Comité fílmico de la industria petrolera (Venezuela, 1947-1951)

María Gabriela Colmenares España

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 7.06.2020

Title / Titre / Titolo

Modernizing the nation: democracy and authoritarianism in the film action Committee of the oil industry (Venezuela, 1947-1951)
Moderniser la nation: démocratie et autoritarisme dans le Comité du film de l'industrie pétrolière (Venezuela, 1947-1951)
Modernizzare la nazione: democrazia e autoritarismo nel Comitato cinematografico dell'industria petrolifera (Venezuela, 1947-1951)

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Tras la reforma petrolera de 1943, las compañías petroleras transnacionales con intereses en Venezuela se alinearon con el nacionalismo moderado de las nuevas élites gobernantes y se presentaron como indispensables para el progreso de la nación. Para esto, establecieron departamentos de relaciones públicas, programas de responsabilidad social y de mecenazgo cultural (Tinker Salas). En este contexto, también crearon programas fílmicos destinados a su fuerza laboral y al público venezolano. El primero de estos programas fue el Comité Fílmico de la Industria Petrolera (1947-1951). Enfocando este programa fílmico desde la categoría cine empresarial, propuesta por Hediger y Vonderau (2009a), analizaré *Venezuela elige su destino* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950). Mi análisis tomará en cuenta sus circunstancias de producción y recepción, y se centrará en la manera en que los filmes representaron la modernización nacional, tal como la entendieron los gobiernos del llamado Trienio Adeco (1945-1948) y la Década Militar (1948-1958). Todo esto para concluir que las películas empresariales del Comité Fílmico de la Industria Petrolera evidenciaron, en primer lugar, la competencia entre el Estado y las transnacionales petroleras por posicionarse como agentes modernizadores y, en segundo lugar, el sometimiento de las compañías a la soberanía del Estado a través de su conformidad con las políticas de los regímenes que, en forma sucesiva, gobernaron el país entre 1947 y 1951.

After the 1943 Oil Act, petroleum companies working in Venezuela aligned themselves with the emerging elites and their moderate nationalism, and projected themselves as essential to Venezuela's progress by establishing public relations departments, social and cultural responsibility

agendas (Tinker Salas), and film programs that targetted their work force and Venezuelan population. The Film Action Committee of the Oil Industry (1947-1951) was the first of these ventures. In this article, I will analyze *Venezuela elige su destino* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950), both made by the Princeton Film Center for the Film Action Committee. Approaching them as industrial films (Hediger & Vonderau, 2009a), I will focus on their production and reception context, as well as the ways in which they represent the modernization of Venezuela according to the political views of two different regimes: the democratizing Trienio Adeco (1945-1948) and the authoritarian Decada Militar (1948-1958). Through such representations, I will show that petroleum companies challenged the Venezuelan state's aim to present itself as the sole modernizing agent while, at the same time, submitted to its sovereignty.

Après la réforme pétrolière de 1943, les sociétés pétrolières transnationales ayant des intérêts au Venezuela se sont alignées sur le nationalisme modéré des nouvelles élites dirigeantes et se sont présentées comme indispensables au progrès de la nation. À cette fin, ils ont créé des départements de relations publiques, des programmes de responsabilité sociale et de parrainage culturel (Tinker Salas). Dans ce contexte, ils ont également créé des programmes de films destinés à leur main-d'œuvre et au public vénézuélien. Le premier de ces programmes a été le Comité du film de l'industrie pétrolière (1947-1951). En abordant ce programme de films dans la catégorie des films d'entreprise, proposée par Hediger et Vonderau (2009a), j'analyserai *Le choix de destin du Venezuela* (Gunther von Fritsch, 1948) et *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950). Mon analyse tiendra compte de leurs circonstances de production et de réception, et se concentrera sur la façon dont les films ont représenté la modernisation nationale, telle que comprise par les gouvernements du Triennium Adeco (1945-1948) et de la Décennie militaire (1948-1958). Tout cela pour conclure que les films d'entreprise du Comité du film de l'industrie pétrolière ont montré, en premier lieu, la concurrence entre l'État et les compagnies pétrolières transnationales pour se positionner comme agents de modernisation et, en second lieu, la soumission des compagnies à la souveraineté de l'État par leur conformité aux politiques des régimes qui, successivement, ont gouverné le pays entre 1947 et 1951.

Dopo la riforma petrolifera del 1943, le compagnie petrolifere transnazionali con interessi in Venezuela si sono allineate con il nazionalismo moderato delle nuove élite al potere e si sono presentate come indispensabili per il progresso della nazione. A tal fine, hanno istituito dipartimenti di pubbliche relazioni, programmi di responsabilità sociale e sponsorizzazione culturale (Tinker Salas). In questo contesto, hanno anche creato programmi cinematografici rivolti alla loro forza lavoro e al pubblico venezuelano. Il primo di questi programmi è stato il Comité Fílmico de la Industria Petrolera (1947-1951). Come approccio a tale programma cinematografico utilizzerò la categoria di «film aziendali», proposta da Hediger e Vonderau (2009a) per analizzare *La scelta del destino del Venezuela* (Gunther von Fritsch, 1948) e *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950). La mia analisi terrà conto delle loro circostanze di produzione e di ricezione, e si concentrerà su come i film hanno rappresentato la modernizzazione nazionale, così come è stata intesa dai governi del cosiddetto Triennio Adecó (1945-1948) e del Decennio Militare (1948-1958). Il mio obiettivo sarà dimostrare che i filmati aziendali del Comité Fílmico de la Industria Petrolera hanno mostrato, in primo luogo, la competizione tra lo Stato e le compagnie petrolifere transnazionali per posizionarsi come agenti modernizzanti e, in secondo luogo, la sottomissione delle compagnie alla sovranità dello Stato attraverso la loro conformità alle politiche dei regimi che, in successione, hanno governato il Paese tra il 1947 e il 1951.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Venezuela, industria petrolera, modernización, democracia, cine empresarial.
Venezuela, Oil Industry, Modernization, Democracy, Corporate Filmmaking.
Venezuela, industrie pétrolière, modernisation, démocratie, cinéma industriel.
Venezuela, industria petrolifera, modernizzazione, democrazia, cinema aziendale.

1. Introducción

La industria petrolera, a través de multinacionales como la Creole y la Shell, estableció en Venezuela el cine empresarial. Esta categoría designa la producción de películas no ficcionales, de diferentes géneros y subgéneros —documentales, películas publicitarias y educativas—, que las organizaciones industriales modernas emplean en el marco de sus constelaciones de prácticas organizacionales, medios, discursos y formas de conocimiento (Hediger & Vonderau, 2009a). Se trata de un objeto de estudio que emergió en el contexto de la arqueología de los medios; esta es un abordaje transdisciplinario derivado de la arqueología del saber y la cultura como me-

todología para excavar en las condiciones de posibilidad que le confieren relevancia material a objetos, enunciados, discursos, aparatos y usos (Parikka). La arqueología de los medios se vincula con las nuevas historias del cine que enfocan la circulación, los diferentes usos del cine y los intercambios (Vonderau). Enfatiza el cine multisituado —*Multi-sited Cinema*—, es decir, los usos del cine diferentes al entretenimiento, al margen de las salas cinematográficas comerciales (Waller).

Dentro del cine multisituado, el cine empresarial se inscribe en la categoría del cine utilitario: aquellos filmes que se proponen inducir la cooperación de su público —potenciales clientes, trabajadores, votantes— con la instancia responsable de su producción, su circulación y su exhibición —anunciantes, gobiernos, empresas—. La lógica del cine utilitario es inversa a la del cine como entretenimiento comercial: quien encarga el film no busca ganar dinero con su producción, distribución y exhibición sino que paga para que los filmes se hagan y se exhiban (Zimmermann). El cine publicitario y propagandístico corporativo es cine utilitario. Los sistemas corporativos de comunicaciones son esenciales para coordinar las actividades de una empresa pública o privada y producen mundos de imagen que objetivan los valores de esta y sus concepciones de las relaciones económicas y sociales (Nye, citado por Damluji).

La petrolera no fue la primera industria en emplear el cine, pero sus grandes corporaciones transnacionales globalizaron los usos empresariales de las películas creando unidades de producción fílmica dentro de sus departamentos de relaciones públicas. La producción fílmica más conocida a escala global fue la de la angloholandesa Royal Dutch Shell, cuya Shell Film Unit (SFU) data de 1934 e involucró la asesoría de John Grierson y la participación de cineastas formados dentro del prestigioso Movimiento Documental Británico (Canjels).

Shell amplió la audiencia de sus películas y demás discursos para alcanzar, además de su propia fuerza laboral, a la sociedad metropolitana y a las naciones productoras de petróleo en que la compañía mantenía inversiones. Para lograrlo, diseñó un modelo que pri-

vilegió la calidad de las películas, su legitimidad como productos asociados al cine documental y educativo, su temática vinculada a la búsqueda de la modernidad y el progreso, y su amplia difusión a través de circuitos no comerciales. Este proceso coincidió con la expansión global de la actividad petrolera capitalista y la transición del régimen petrolero dominado por las famosas *siete hermanas* a un nuevo régimen encabezado por las naciones productoras-exportadoras y la OPEP. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Shell instaló unidades filmicas locales en países claves para sus operaciones: Australia, Venezuela, Egipto, Nigeria e India (Canjels). Junto con otras petroleras británicas como la Anglo Iranian Oil Company y la Iraq Petroleum Company, Shell globalizó el modelo del Movimiento Documental Británico de la primera mitad del siglo XX (Damluji).

En la Venezuela posterior a la dictadura gomecista y especialmente a partir de la década de 1940, los principales actores fueron el Estado —encabezado alternativamente por élites emergentes de vocación democrática o élites militares tecnocráticas—, las compañías petroleras extranjeras y la sociedad civil emergente. El Estado legisló para obtener cada vez un mayor porcentaje de los beneficios de las exportaciones petroleras. El gobierno de Isaías Medina Angarita planteó una reforma petrolera con una nueva Ley de Hidrocarburos que se concretó en 1943. La nueva legislación aumentó los impuestos petroleros y elevó la regalía a un sexto, logrando un reparto de *fifty-fifty* entre el Estado y las compañías que se convirtió en un hito en las relaciones entre las naciones productoras y las corporaciones petroleras. En la negociación, el gobierno compensó a las compañías renovando todas sus concesiones por 40 años más, hasta 1983 (Mommer). Con esta reforma, el Estado venezolano dio el primer paso para constituirse en un petroestado (Karl).

Dependiendo de la orientación de las élites que lo encabezaron sucesivamente, el petroestado en formación distribuyó de diversas maneras la renta petrolera y promovió la democratización política y social, o construyó obras de infraestructura que se presentaron como

el acceso instantáneo a la modernidad y el progreso (Coronil). Las petroleras buscaron prolongar su permanencia en Venezuela ganándose el apoyo del Estado y la sociedad, presentándose como agentes modernizadores indispensables para el progreso de la nación (Tinker Salas). La sociedad, ya en la década de 1960, terminó por constituirse como una sociedad de reclamadores de renta petrolera administrada por el petroestado (Bautista Urbaneja).

En Venezuela, las dos compañías petroleras predominantes fueron la estadounidense Creole Petroleum Corporation —del grupo Standard Oil, actualmente ExxonMobil— y la Compañía Shell de Venezuela —filial venezolana de la angloholandesa Royal Dutch Shell—. En este contexto, la industria petrolera venezolana fue escenario de intercambios transnacionales marcados por relaciones de poder. Produjo espacios de comunicación, producción y circulación característicamente modernos: campos y comunidades petroleras, sedes monumentales en distritos petroleros urbanos de Caracas y Maracaibo, carreteras y oleoductos, puertos y aeropuertos. Desde finales de la década de 1930 y con base en la idea de «sembrar el petróleo» propuesta por el intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri, los departamentos de relaciones públicas de las petroleras en Venezuela producían publicaciones y programas radiales que insistían en el rol modernizador de las compañías. También patrocinaban programas educativos e iniciativas culturales. Con estas constelaciones de medios y discursos, las petroleras buscaban asociar el progreso y el bienestar de la nación con su presencia en el país y con el estilo de vida derivado del petróleo (Tinker Salas).

Tras la Segunda Guerra Mundial, el cine se incorporó a esta constelación de medios y discursos. El primer programa filmico de las petroleras en Venezuela fue el Comité Fílmico de la Industria Petrolera (CFIP, 1947-1951), creado a instancias de Creole, Shell, Mene Grande y otras compañías. Creole contrató a la productora estadounidense Princeton Film Center (PFC) para hacer un estudio preliminar sobre el uso del cine. El resultado del estudio fue el informe «A Motion Picture

Program for the Creole Petroleum Corporation», emitido en 1947 (González & Guilarte). La PFC recomendó crear un programa filmico dividido en dos ramas: películas para el público en general y para el personal de la compañía. El CFIP atendió la primera a través de la PFC y la SFU de Londres, con documentales sobre la vida nacional vinculados con el petróleo, y difundió estas películas mediante convenios para su exhibición gratuita con empresas distribuidoras de amplia cobertura en el país. El comité operó hasta 1951 y, al año siguiente, Creole y Shell establecieron unidades filmicas internas para producir películas empresariales. Las unidades filmicas de Shell y Creole comenzaron a funcionar en 1952 y operaron hasta 1965 y 1968 respectivamente (González & Guilarte; Filloy).

A continuación, analizaré dos películas empresariales producidas por la PFC, la primera para Creole y la segunda para el CFIP: *Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones de 1947* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henvar Rodakiewicz, 1950). Lo haré desde un enfoque histórico-pragmático (Elsaesser) y funcional (Hediger & Vonderau, 2009b), para leer en ellas dos modelos de nación moderna interpelados por las compañías petroleras alineadas con los dos regímenes políticos que se sucedieron en el poder entre 1945 y 1958: por una parte, la Venezuela que se democratiza mediante elecciones libres y directas en las que el pueblo se constituye como sujeto político; por otra parte, la nación productora de recursos naturales que busca el progreso transformando el paisaje y construyendo vías para la circulación y el transporte con premisas autoritarias y tecnocráticas.

2. Venezuela elige su destino: democratización y comunidad imaginada

Este film empresarial, con el subtítulo *Narración fotográfica de las elecciones de 1947*, se presenta como un documental sobre la primera elección presidencial con voto

universal y directo y narra desde la campaña electoral hasta las ceremonias y festejos que acompañaron la transferencia de mando del presidente de la Junta de Gobierno, Rómulo Betancourt, al nuevo presidente electo, Rómulo Gallegos (Figura 1).

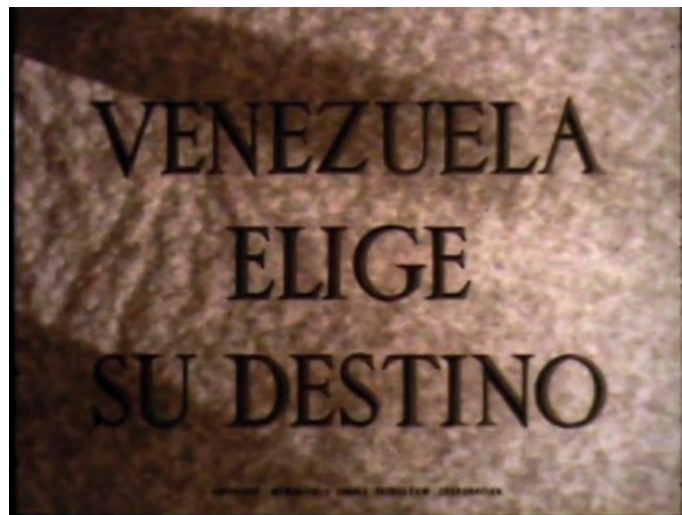


Figura 1. Créditos iniciales

La dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) terminó con la muerte del tirano en diciembre de 1935. Los gobiernos de transición de Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita (1936-1945) se beneficiaron del aumento en los ingresos petroleros del Estado, que se convirtieron en el mayor ingreso de la nación, al incrementarse de 80 millones de bolívares en 1937 a 133 millones en 1941. El gobierno central incrementó su gasto de 285 millones de bolívares en 1936-1937 a 382 millones en 1939-1940. Esto favoreció cambios en la estructura social y los procesos políticos, no solamente por la prosperidad económica sino también por la forma como se produjo y por las conexiones sociales que creó a través del Estado (Briceño León).

Se desencadenó entonces una serie de procesos de cambio: modernización, urbanización, emergencia de clases medias y trabajadoras, nuevas élites políticas y empresariales, emergencia y consolidación de la sociedad civil con sus correspondientes organizaciones y movimientos sociales, reclamos para ampliar dere-

chos sociales y políticos. Para atender estos reclamos y profundizar el proceso modernizador, el Estado buscó captar una mayor porción de renta petrolera a través de la ley de ISLR de 1942 y la reforma petrolera de 1943 con su nueva Ley de Hidrocarburos. Con estas nuevas leyes, el Estado elevó a 21,5% el impuesto a las petroleras y anunció el principio de igual participación de la nación y las compañías en las ganancias de la industria, mejor conocido como *fifty-fifty*. Esto aumentó los ingresos fiscales por exportaciones petroleras de 139 millones de bolívares en 1943, a 239 en 1944, y a 310 en 1945 (Bautista Urbaneja; Tinoco). Tales ingresos fueron directamente al Estado.

Entre 1945 y 1948, el golpe de Estado que derrocó a Medina Angarita instauró una nueva institucionalidad reformista, modernizadora y democratizadora basada en la distribución social de la renta petrolera que, tras un proceso constituyente, aprobó en julio de 1947 una nueva constitución. El 14 de diciembre de ese año hubo elecciones presidenciales, las primeras con voto universal y directo en Venezuela, en las que resultó elegido con el 74% de los votos Rómulo Gallegos, del partido socialdemócrata Acción Democrática. Fue la primera vez que un gobierno venezolano obtuvo legitimidad con base en la soberanía popular: el pueblo participó en la conducción del país al constituirse como sujeto político a través de los partidos y el voto (Stambouli; Bautista Urbaneja).

Al contrario de la mayoría de las películas empresariales, *Venezuela elige su destino* no registra eventos, celebraciones corporativas ni el desarrollo de nuevos productos, sino un proceso político de trascendencia nacional. Es un film único y atípico dentro de la filmografía empresarial de la industria petrolera, pues su tema es político, a pesar de que las compañías evitaban en sus medios y discursos pronunciamientos explícitos sobre la política nacional.

Según el proyecto original del CFIP, además de la historia del país de cara al presente y el futuro, la economía, la labor sanitaria, las diversiones y deportes populares en el país, el transporte y los ritmos típicos del país, la democracia sería uno de los temas a tratar en

la serie *Venezuela en marcha* (Figura 2); pero hubo desacuerdos dentro del comité que excluyeron este tópico. La Creole, que había propuesto inicialmente el film, se lo encargó a la PFC como un proyecto propio, pero no pudo exhibirlo por el golpe de noviembre de 1948 que depuso a Gallegos e inició la Década Militar (González & Guilarte).



Figura 2. Identificación de la serie *Venezuela en marcha*.

¿Por qué propuso Creole este film atípico para la serie *Venezuela en marcha*? ¿Por cuál motivo lo asumió tras ser descartado por el CFIP? Una explicación podría estar en el vínculo directo entre Nelson A. Rockefeller y la Creole, su particular interés en Venezuela y su idea de un capitalismo reformista que promovió la responsabilidad social de sus empresas en el desarrollo y la modernización, incluyendo el entusiasmo por la democratización del país durante el Trienio Adecó. Asumiendo el lema «sembrar el petróleo», Rockefeller había buscado acuerdos con el gobierno saliente de Betancourt para impulsar iniciativas de desarrollo en diversas áreas (Rivas).

Las iniciativas de Rockefeller se comprenden mejor si se enfocan dejando a un lado las dicotomías ideológicas basadas en categorías como imperialismo y extractivismo y adoptando una visión con más matices. Indudablemente, Rockefeller promovió los intereses estadounidenses en el marco del nuevo orden inter-

nacional de la posguerra, pero sus motivaciones, tanto personales y empresariales como políticas, en muchos casos chocaron con la agencia del petroestado venezolano en formación y de los actores privados, de manera tal que, en muchos casos, los intereses de estos últimos se impusieron sobre las iniciativas del magnate y filántropo (Rivas).

Venezuela elige su destino recorre con entusiasmo la campaña electoral de 1947, las votaciones en todo el país, el conteo de votos y el anuncio de los resultados a escala nacional, la proclamación del nuevo presidente electo en el Congreso, los festejos populares y las ceremonias de transferencia de mando a inicios de 1948, con todo su protocolo oficial.

Uno de los temas que atraviesan la representación de las elecciones presidenciales de 1947 en este film es la relación entre democratización, espacios públicos y medios de comunicación masiva como factores de unificación nacional. Los espacios públicos parecen como escenarios de participación de la sociedad civil en la política, en los grandes centros urbanos —Caracas, Maracaibo—, las pequeñas ciudades —Maturín— y comunidades no urbanas —el pueblo de Caripito, vecino al campo petrolero homónimo de Creole—. En estos espacios, el documental muestra calles llenas de votantes haciendo fila para ingresar a los centros de votación, ejerciendo la ciudadanía nacional. La jornada electoral se representa como un proceso integrador y unificador de la comunidad imaginada.

La representación del proceso electoral vincula el espacio público con la esfera pública. Los medios masivos —la prensa y la radio— se representan como prolongaciones virtuales de los espacios públicos en tanto funcionan como espacios de debate y de ejercicio de las libertades ciudadanas. A través de un discurso de Rómulo Betancourt sobre la libre participación política de las masas en las elecciones presidenciales, el montaje de una escena asocia varios espacios individuales y colectivos en los que ciudadanos orgullosos muestran sus dedos entintados a la cámara, como prueba de que haber votado. Este espacio público imaginado —virtual, filmico—, acoge una pluralidad de opiniones políticas

individuales y programas ideológicos partidistas y es atravesado por el ejercicio de los derechos del pueblo, el nuevo sujeto político en la recién inaugurada democracia directa venezolana. La divulgación inmediata de los resultados electorales a través de la radio alcanza el ámbito doméstico, en el que las familias se reúnen alrededor de la radio a seguir la totalización de los votos estado por estado.

Más adelante, el film narra la toma de posesión de Rómulo Gallegos en la sede del poder legislativo (Figura 3). En las plazas y calles, espacios públicos por excelencia, los ciudadanos se reúnen a oír el discurso inaugural del nuevo presidente. Los altoparlantes amplifican el discurso que se pronuncia en el interior del Congreso. La radio lo transmite masivamente a escala nacional, para alcanzar todos los espacios públicos y privados. Este espacio público imaginado es un escenario de participación para las masas, de cohesión social y ciudadanía nacional; congrega a los ciudadanos y acoge la pluralidad en un día de significación nacional, política e histórica. A través de la radio, las clases populares siguen el discurso en calles y plazas, mientras las clases medias urbanas lo hacen en sus hogares. El discurso de Gallegos unifica a distintos sectores de la sociedad: es el proyecto policlasista de Acción Democrática (Figura 4).

A lo largo de estas escenas, se articula otro tema importante del documental: la democracia como participación política de las masas en condiciones de igualdad fijadas por un Estado de derecho que cristalizó la constitución del pueblo como sujeto político. Este pueblo se fue constituyendo como dicho sujeto a través de movimientos sociales y laborales, pero también en virtud del aparato organizativo que Acción Democrática construyó en todo el país.

Un tercer tema de *Venezuela elige su destino* se relaciona con el poder político, el centralismo venezolano y los espacios dedicados al culto a la historia nacional y sus héroes. En el documental, el centro de Caracas, la capital de la nación, se representa a través de edificaciones y monumentos históricos como espacio que alberga las sedes del gobierno, los poderes públicos y la administración. El Palacio de Miraflores y el Palacio



Figura 3. Toma de posesión de Rómulo Gallegos, 1948.



Figura 4. Ciudadanos en las plazas, oyendo el discurso de toma de posesión de Rómulo Gallegos.

Federal Legislativo son los espacios desde donde los sucesivos regímenes políticos han gobernado, legislado y administrado la nación. El núcleo fundacional de Caracas y sus cercanías se representan desde la centralidad: como capital de la nación, Caracas es el centro desde donde se ejerce el poder del Estado y se despliega la administración gubernamental; de allí que el centro de la capital sea simultáneamente centro del país, espacio del protocolo y las formas y, finalmente, ámbito de la historia patria con sus símbolos nacionales (Figura 5).



Figura 5. El Panteón Nacional, Caracas.

El cuarto y último tema se refiere a la equivalencia que establece el documental entre democratización y modernización, a través de la transformación de Caracas durante la década de 1940. En la escena final, el montaje descriptivo rápido yuxtapone diversos espacios caraqueños marcados por la diferenciación funcional y la segmentación social características de las ciudades modernas: suburbios residenciales, parques públicos, edificios gubernamentales, zonas industriales, la Ciudad Universitaria en plena construcción, la nueva red vial que interconecta todos estos espacios y transforma la movilidad en la Caracas del auge petrolero.

En resumen, el film destaca los principios y valores de la democracia liberal (Aveledo Coll): soberanía popular ejercida a través del voto directo y universal para elegir un gobierno autónomo, elecciones libres y competitivas, pluralismo político, igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, presencia de un árbitro imparcial que garantiza la transparencia y la confianza en el proceso, separación de poderes. La democracia así entendida es el modelo de gobierno de una nación moderna y las elecciones presidenciales actualizan la unidad de la comunidad imaginada (Anderson).

La película iba dirigida a los representantes del nuevo régimen democrático y las masas que los eligieron, para proyectar una imagen de la Creole como empresa pe-

trolera moderna que no interfiere en la política nacional sino, por el contrario, observa con entusiasmo tanto el mandato de las masas como a los gobiernos resultantes del libre ejercicio de la soberanía popular. *Venezuela elige su destino* apostaba a fortalecer las relaciones de Creole con lo que en 1947 prometía ser una democracia estable y duradera, demostrando el interés de la empresa en el progreso del país. Esta retórica procuraba inducir la cooperación de las nuevas élites gobernantes y la sociedad venezolana con la empresa. Para que tuviera efectividad, era indispensable borrar del film las huellas de la Creole como instancia productora del discurso, con la excepción de los créditos de presentación y de cierre. De allí que, en el film, el petróleo y la industria petrolera aparezcan únicamente en la secuencia que muestra las votaciones en el campo petrolero de Caripito.

La promesa de una democratización instantánea fracasó ante la pérdida de apoyo de la sociedad al gobierno, como resultado del conflicto entre la pretensión hegemónica de AD y las aspiraciones de las nuevas élites militares a gobernar autocráticamente el país. Sobre vino entonces el golpe militar de noviembre de 1948. *Venezuela elige su destino* no pudo llegar a las masas que habían elegido a Gallegos ni a la sociedad a la que Creole pretendió influenciar con este film.

3. Vialidad, símbolo de progreso: interpelando a la Venezuela del bulldozer

El período 1948-1958, conocido como la Década Militar, se inició con el golpe de Estado que depuso a Rómulo Gallegos en noviembre de 1948. Tras el golpe, se formó una Junta Militar de Gobierno a cargo de los tenientes coroneles Carlos Delgado Chalbaud, Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez; dicha junta desmontó la institucionalidad democrática y desmovilizó a la sociedad. En 1950, tras el asesinato de Delgado Chalbaud, Pérez Jiménez se proclamó presidente. En 1952 fue nombrado presidente constitucional por cinco años y se mantuvo en el cargo hasta que fue depuesto, el 23 de enero de 1958 (Stambouli).

El programa de la Década Militar fue el Nuevo Ideal Nacional (NIN), de base positivista, conducido por una élite autodesignada que fijó dos propósitos. El primero, transformar el medio físico para mejorar moral e intelectualmente a la población (Bautista Urbaneja), en una suerte de espacialización del poder a través obras monumentales integradas a operaciones propagandísticas y de control social (Blackmore). El segundo, implantar empresas públicas estatales con base en los recursos naturales de la nación (Bautista Urbaneja). De esta manera, la autocracia militar afín al despotismo ilustrado exaltó el progreso y construyó obras de infraestructura que le dieron a Caracas una fisonomía ampulosa pero característicamente moderna que trasladó a la producción del espacio el ejercicio autoritario del poder (Blackmore).

Hubo una relativa continuidad en el proyecto modernizador. Las petroleras, al margen de los cambios de régimen político, preservaron sus buenas relaciones con el Estado y la sociedad enfatizando, a través de sus constelaciones de medios y discursos, su línea de convencer a la sociedad venezolana de que la industria petrolera actuaba de acuerdo con el interés público y el progreso de la nación. Buscando una amplia audiencia que incluía la población no alfabetizada, el CFIP siguió la recomendación de la PFC de que sus películas fueran simples, claras y apelaran a las emociones por medio de las imágenes (González & Guilarte).

Vialidad, símbolo de progreso es un film educativo del CFIP que se estrenó en 1950, durante el gobierno de la Junta Militar (Figura 6). Alineándose con el NIN, este film argumenta la importancia de las vías de transporte para Venezuela como nación moderna, enfatizando la construcción física del país —con participación del Estado y la industria petrolera—, las conexiones transnacionales y la unificación de la nación gracias al incremento en la circulación y la movilidad. Con esto, se inscribe en la temática modernizante de la serie *Venezuela en marcha*: el desarrollo económico, los avances en política sanitaria, la construcción de obras de infraestructura (González y Guilarte).



Figura 6. Título inicial de *Vialidad, símbolo de progreso*.



Figura 7. Construcción de la avenida Bolívar, Caracas.

El modelo de nación moderna que representa *Vialidad, símbolo de progreso* corresponde a las teorías de modernización de la posguerra. En sus primeras imágenes, el film promete narrar cómo el país abandonó el modo de vida tradicional para ingresar a la modernidad gracias a la nueva red nacional de transporte que facilitaba la movilidad, la circulación y el intercambio. Los nodos de esta red son Caracas y las regiones vinculadas a las industrias extractivas: petróleo, minería, explotación de bosques. A continuación, desarrollaré algunos de los temas que se desprenden de su forma de representar el mencionado proceso.

El primero de dichos temas es la transformación urbana de Caracas y la construcción de vías, puertos y aeropuertos. Este proceso, que involucró la construcción a gran escala de espacios públicos, se representa en el film a través de la construcción de dos obras emblemáticas de la segunda mitad del siglo XX: la avenida Bolívar (Figura 7) y la Ciudad Universitaria. El montaje de esta secuencia yuxtapone la construcción de estas obras a imágenes de la Caracas de fines del siglo XIX. Calles céntricas tradicionales, estrechas y pensadas más como espacios de encuentro y reunión que de tránsito masivo, desaparecen para dar paso a amplias avenidas destinadas a la circulación de vehículos y a la contemplación en perspectiva del trazado y la arquitectura modernos. El

discurso fílmico plasma la épica de la construcción de la Década Militar y muestra la construcción como una industria que se alimenta de insumos, maquinaria y tecnología importados, transportados a Caracas desde el puerto de La Guaira. Estas importaciones se financiaban con dólares baratos, producto de la renta petrolera.

En otra secuencia, se representa la construcción de una carretera interurbana. De un paisaje natural selvático se pasa a una carretera en un montaje rápido y breve: la música y la velocidad de corte en la sucesión de planos, la acción de la máquina y el trabajo de la fuerza laboral le imprimen a la escena el ritmo del progreso y la modernidad instantáneos. Otra secuencia muestra la construcción de puertos y aeropuertos enmarcada en la épica desarrollista del NIN. Esta retórica de la construcción se estructura como la descripción y narración de procesos a través de un montaje rápido de tomas que muestran la ampliación del puerto de La Guaira, acompañada de una música rítmica que enfatiza la idea de la velocidad y los flujos incesantes (Figura 8).

El segundo tema es la relación entre circulación, movilidad e intercambios económicos. *Vialidad, símbolo de progreso* representa la circulación y la movilidad inextricablemente vinculadas a la urbanización y la modernidad. El crecimiento de Caracas se representa como resultado del incremento en los flujos de tecnologías,



Figura 8. Ampliación del puerto de La Guaira.

materiales y maquinarias importados a Venezuela; dicho crecimiento, a la vez, motiva la construcción de nuevos y amplios ejes de circulación urbana, como la avenida Bolívar, que formó parte de un largo eje que buscó racionalizar el tráfico de vehículos en el centro de la capital y lo conectó con los nuevos distritos comerciales y suburbios residenciales hacia el este.

La capital aparece como un nodo que recibe importaciones desde todo el mundo y flujos de personas y productos desde el interior del país. Nuevas rutas de transporte terrestre y aéreo cubren las necesidades de la Caracas moderna. Las conexiones marítimas y fluviales, a través del puerto marítimo de La Guaira y el fluvial de Ciudad Bolívar, forman parte de estos flujos. Las importaciones y la circulación de productos y mercancías se representan como evidencias de la prosperidad y el progreso de la Venezuela petrolera, definitivamente inscrita en el capitalismo mundial: el petróleo, el hierro, el oro y los diamantes se exportan, mientras ingresan al país toda suerte de productos y bienes de consumo a través de aeropuertos y puertos internacionales.

El tercer y último tema que discutiré es la dinámica entre unificación nacional y transnacionalización, que se desprende del incremento en la circulación, la movilidad y los intercambios económicos. Las conexiones aéreas internacionales aparecen en *Vialidad, símbolo de*

progreso como un poderoso vínculo entre Venezuela y el resto del mundo. Una secuencia se enfoca en la actividad minera extractiva en el sur del país: hierro, oro y diamantes. La secuencia reseña el surgimiento del pueblo minero de Icabarú, cercano a la frontera con Brasil, la conexión aérea de dicho poblado con el aeropuerto internacional de Maiquetía y la movilidad de viajeros de todo el mundo a Venezuela y desde varios países hasta el nuestro. Los intercambios aéreos comerciales y de pasajeros se representan como fuentes de progreso y modernidad para Venezuela y Maiquetía aparece como nodo de rutas aéreas que conectan al interior de Venezuela con Caracas y a la capital con el resto del mundo (Figura 9). Esto exige la construcción de nuevos aeropuertos de provincia, vinculada a la ampliación de la red nacional de carreteras, y se representa a través de un mapa animado del territorio nacional (Figura 10). Este recurso expresa visualmente la unificación de la nación moderna venezolana gracias a la renta petrolera y, a la vez, la intensificación de sus intercambios transnacionales como resultado de la actividad extractiva.

La unificación de la nación a través de la vialidad y las rutas aéreas, marítimas y fluviales, se correlaciona con la movilidad espacial y social de sus ciudadanos. En *Vialidad, símbolo de progreso*, las nuevas carreteras facilitan el desplazamiento de personas entre ciudades y pueblos: jóvenes que se desplazan a la capital para estudiar en la universidad, comerciantes que expanden sus negocios más allá de su propia localidad, todas las clases sociales confluyen en el transporte público urbano e interurbano, la información tiene mayor cobertura y fluye con mayor rapidez por todo el territorio nacional. Las nuevas vías de transporte agilizan las comunicaciones y cumplen la promesa de movilidad geográfica y social de la modernidad: transporte eficiente de personas, circulación de bienes y servicios, abastecimiento de mercados y flujo de información.

Estos temas discurren, a su vez, por tres ejes transversales: en primer lugar, la modernización como tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, es decir, como proceso de evolución lineal entre el pasado y el presente. En segundo lugar, el aporte de la indus-



Figura 9. El aeropuerto internacional de Maiquetía.



Figura 10. Ampliación de la red nacional de carreteras.

tria petrolera a la producción moderna del espacio en Venezuela, pues las compañías construyeron vías de acceso a los lugares remotos en que instalaría sus campos petroleros. Posteriormente, estas carreteras y puertos se incorporaron a la red nacional de transporte a cargo del Estado. Al enfatizar esto, *Vialidad, símbolo de progreso* interpela tanto a la sociedad venezolana como a la élite gobernante y argumenta el aporte de las petroleras al progreso de la nación tal como lo entendía la Junta Militar. Recordemos que el rol de la industria petrolera en la construcción física del país fue mucho más allá de la vialidad, pues en las regiones petrolíferas levantó puertos y terminales de carga, oleoductos y gasoductos, aeropuertos y helipuertos que comunicaron su infraestructura de producción y refinación tanto con el mercado interno como con el mercado mundial y dinamizaron los transportes y las comunicaciones internas y externas de Venezuela (Cilento Sarli, 2005). En tercer lugar, la mitificación del tiempo: del paisaje natural y la Venezuela rural, mal comunicada interna y externamente representada por un estrecho camino montañoso transitado por campesinos con sus asnos y sus cosechas, se pasa en cuestión de segundos a la Venezuela del *bulldozer* (Castillo), urbanizada, que construye obras emblemáticas de la modernidad arquitectónica como la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva. Lo que

separa el primer instante del segundo permanece implícito: el auge petrolero. La industria petrolera no sólo se representa a sí misma como agente modernizador: representa al petróleo como premisa de la modernidad y base del progreso de Venezuela.

5. Conclusión

El enfoque del cine empresarial a través de la arqueología de los medios permite darle una nueva perspectiva al estudio de la producción fílmica de las petroleras en Venezuela, que ya había sido documentada por González y Guilarte y Filloy en sus tesis de licenciatura. Podemos definir el cine empresarial de las compañías petroleras transnacionales en Venezuela como un conjunto de películas documentales, publicitarias o educativas, entre otros géneros y subgéneros, empleadas por las corporaciones petroleras que explotaron concesiones en el país, inscritas en sus constelaciones de prácticas organizacionales, medios y discursos.

Para el momento en que las petroleras iniciaron su producción de cine empresarial en Venezuela, el Estado ya las había sometido a su soberanía impositiva y se estaba constituyendo como petroestado. En 1947, las corporaciones instaladas en Venezuela, lideradas por la

Creole Petroleum Corporation y la Royal Dutch Shell, conformaron el CFIP, activo hasta 1951, como experiencia piloto que le permitió a la Creole y a la Shell establecer sus unidades filmicas en 1952. El CFIP produjo la serie de documentales *Venezuela en marcha*, que exaltó la modernización del país, su identidad cultural, su historia y el papel del petróleo en su prosperidad. Los dos filmes analizados aquí fueron producidos por la estadounidense PFC.

Venezuela elige su destino, un proyecto abandonado por el CFIP, fue asumido por la Creole, en sintonía con el capitalismo reformista de Nelson A. Rockefeller, quien apoyó en forma entusiasta la democratización impulsada por Acción Democrática de 1945 a 1948. Este film es atípico dentro del cine empresarial de las petroleras en Venezuela, por su registro y exaltación de un acontecimiento directamente relacionado con la política nacional: la elección presidencial de 1947 y los actos de transferencia de mando al primer presidente elegido por voto universal y directo, el socialdemócrata Rómulo Gallegos. El film interpela al Estado, las élites gobernantes y la sociedad venezolana en tanto sujetos que condujeron y participaron en el proceso democratizador. Al hacer esto, caracteriza la democratización como un componente esencial de la modernidad, en tanto articula los espacios públicos, los medios masivos, la participación política del pueblo como sujeto en un sistema que por primera vez da cabida al pluralismo, la unificación de la comunidad imaginada en un sistema centralista con base en la capital como espacio de culto a la historia y sus próceres. Tal democratización corresponde al modelo de la democracia liberal, concebida como régimen político de las naciones modernas.

Vialidad, símbolo de progreso, se pliega al NIN, el programa ideológico de la Década Militar (1948-1958), con su base positivista, autocrática y tecnocrática, al representar la ampliación de la red nacional de transporte entre 1948 y 1950, desde la perspectiva de las teorías de la modernización de la posguerra. Todo el film es una exaltación del progreso, entendido como tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad industrial moderna. La construcción de obras de infraes-

tructura como carreteras, puentes, puertos y aeropuertos, dinamiza la circulación de bienes y productos, la movilidad espacial y social de la población, los intercambios económicos, la unificación nacional y las conexiones transnacionales.

Ambos filmes siguen la lógica del cine empresarial: buscan asociar a la Creole y a la industria petrolera con virtudes características de la modernidad, pero no lo hacen de manera directa y abierta, no promocionan ni venden marcas o productos, sino que borran cuidadosamente las huellas del rol de las empresas que los encargaron como instancias enunciatoras, mencionándolas únicamente en los créditos iniciales y finales y representándolas como actores que, junto con el Estado y la sociedad venezolanos, construyen el progreso.

Venezuela elige su destino y *Vialidad, símbolo de progreso*, aun cuando promueven concepciones diferentes de la modernidad, asumen la promesa de una modernidad instantánea, característica tanto del Estado mágico (Coronil) como de las constelaciones de medios y discursos de la industria petrolera mundial. Al asociarse con el progreso y la modernidad, y plegarse a las líneas de los dos regímenes políticos que rigieron a la nación venezolana entre 1947 y 1951, las compañías petroleras garantizaron la cooperación de los actores más importantes de la sociedad venezolana y, con esto, su permanencia en el país hasta 1975, año en que el gobierno socialdemócrata de Carlos Andrés Pérez nacionalizó la industria petrolera.

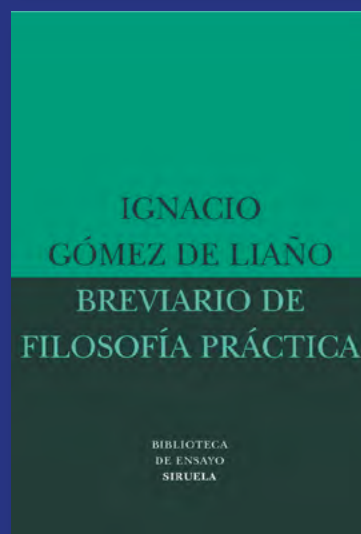
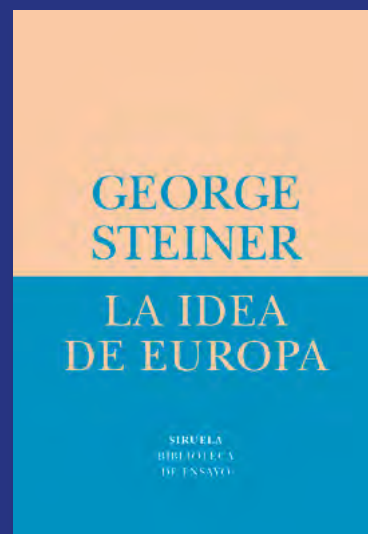
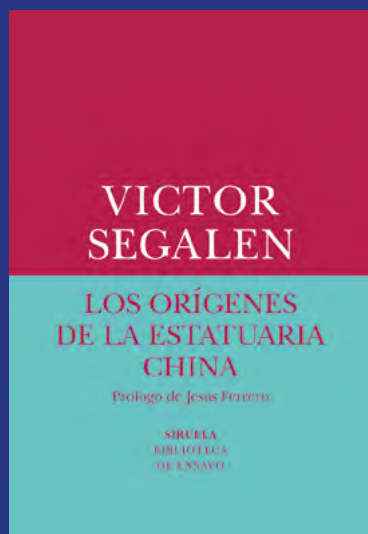
Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- AVELEDO COLL, Guillermo T. «La segunda República liberal democrática (1959-1998)». *La segunda República liberal democrática (1959-1998)*. Ed. Guillermo T. Aveledo Coll. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2013, pp. 11-43.
- BAUTISTA URBANEJA, Diego (2013). *La renta y el reclamo: ensayo sobre petróleo y economía política en Venezuela*. Caracas: Alfa.

- BLACKMORE, Lisa. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- BRICEÑO-LEÓN, Roberto. «Petroleum and Democracy in Venezuela». *Social Forces*, 84, 2005, pp. 1-23.
- CANJELS, Rudmer. «Films from Beyond the Well: A Historical Overview of Shell Films». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 243-255.
- CASTILLO, Ocarina. *Los años del bulldozer: ideología y política, 1948-1958*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990.
- CILENTO SARLI, Alfredo. «Infraestructura petrolera en Venezuela 1917-1975: conquista del territorio, poblamiento e innovación tecnológica». *Petróleo nuestro y ajeno: la ilusión de modernidad*. Ed. Juan J. Martín Frechilla y Yolanda Texera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005, pp. 109-172.
- CORONIL, Fernando. *El Estado mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002.
- DAMLUJI, Mona. «The Image World of Middle Eastern Oil». *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*. Eds. Hannah Appel, Arthur Mason y Michael Watts. Ithaca: Cornell University Press, 2015, pp. 147-164.
- ELSAESSER, Thomas. «Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 19-34.
- FILLOY, Ofelia. *Unidad filmica de la Shell de Venezuela 1952-1965*. Trabajo de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1995.
- GONZÁLEZ, María del Carmen y Carolina Guilarte. *Producción cinematográfica de la Creole Petroleum Corporation*. Trabajo de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1992.
- HEDIGER, Vinzenz y Patrick Vonderau. «Introduction». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009a, pp. 9-16.
- «Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009b, pp. 35-50.
- KARL, Terry-Lynn. *The Paradox of Plenty: Oil Booms and Petro-States*. Berkeley: University of California Press, 1997. E-book.
- MOMMER, Bernard. «Ese chorro que atraviesa el siglo». *La nación petrolera: Venezuela, 1914-2014*. Ed. Tomás Straka. Caracas: Academia Nacional de la Historia, Universidad Metropolitana, 2016, pp. 17-67.
- NYE, David. *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric, 1980-1990*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
- RIVAS, Darlene. *Missionary Capitalism: Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- STAMBOULI, Andrés. *La política extraviada: una historia de Medina a Chávez*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.
- TINKER SALAS, Miguel. *The Enduring Legacy: Oil, Culture and Society in Venezuela*. Durham: Duke University Press, 2009.
- TINOCO, Elizabeth. *Asalto a la modernidad: López, Medina y Betancourt, del mito al becho*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1991.
- VONDERAU, Patrick. «Introduction: On Advertising's Relation to Moving Pictures». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 1-18.
- WALLER, Gregory A. «International Harvester, Business Screen and the History of Advertising Film». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 40-53.
- ZIMMERMANN, Yvonne. «Advertising and Film: A Topological Approach». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 21-39.

Ediciones Siruela

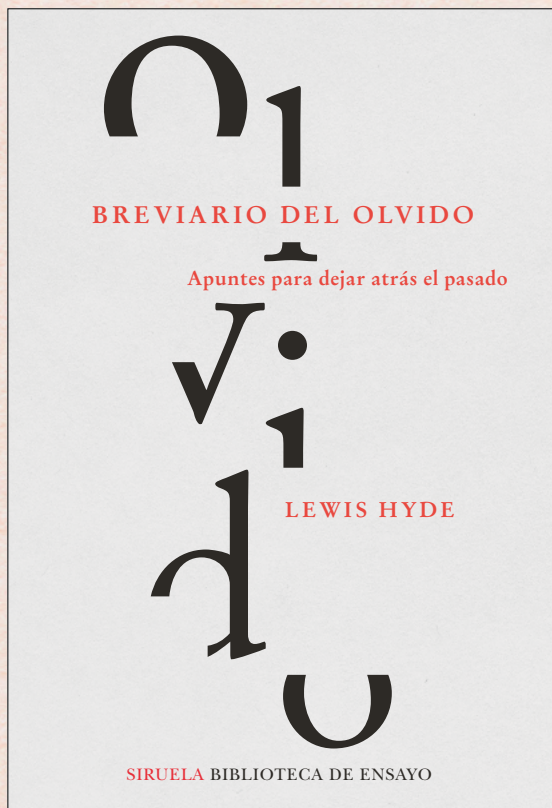
BIBLIOTECA DE ENSAYO serie menor



LEWIS HYDE

BREVIARIO DEL OLVIDO

Apuntes para dejar atrás el pasado



Una síntesis única, desenfadada e inspiradora que solo es capaz de crear un autor de la talla de Hyde, en palabras de David Foster Wallace, «una verdadera estrella de la literatura de no ficción».

«La secuencia de las brillantes intervenciones culturales de Lewis Hyde alcanza aquí una nueva cota, pero también un nivel de intimidad y de compasión desconocido. Más que haber sido escrito, este libro da la sensación de haber sido “desolvidado” sobre las páginas como algo surgido de nuestro deseo colectivo de rescatar el mundo».

JONATHAN LETHEM

Ediciones Siruela

Sagrado y obsceno: Entre el personaje rebelde, los tipos sociales y el color local

Ricardo Azuaga

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 15.06.2020

Title / Titre / Titolo

Sagrado y obsceno: Between the character of the rebel,
social types and local colour

Sagrado y obsceno: entre le caractère rebelle, les types sociaux
et la couleur locale

Sagrado y obsceno: tra il personaggio del ribelle, tipi sociali e colore locale

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

A partir del análisis del filme *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) se busca caracterizar al personaje rebelde, reconocer la presencia de tipos sociales a lo largo de la historia y establecer si el uso del color local a través de la presencia de rasgos estilísticos propios del costumbrismo entran o no en contradicción con la motivación realista que parece justificar buena parte de la forma filmica dominante en el texto. Para alcanzar estos objetivos se establecerán relaciones entre las características del protagonista de la historia y las del personaje rebelde, se reconocerá el modo como el resto de los personajes se pueden presentar bien como tipos sociales propiamente dichos, bien como recreaciones de meros estereotipos del imaginario colectivo, para finalmente establecer la manera en que los usos del costumbrismo y del color local subrayan o debilitan las propuestas narrativas y conceptuales presentes en el filme.

Through the analysis of the film *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) we seek to characterize the character of the rebel, and of some social types introduced in the story, to ponder about whether the presence of local colour by means of stylistic features from *costumbrismo* contradicts the realistic approach that seems to justify a main part of the prevailing filmic form of the text. In order to do so, we shall establish relations between the main character's features and the rebel's, pointing out how the rest of the *dramatis personae* may be represented either as actual social types or as recreations of mere stereotypes of the collective imaginary; we shall also point out the way in which the use of *costumbrismo* and local colour reinforces or weakens the conceptual and narrative proposals of the film.

De l'analyse du film *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975), cherche à caractériser le personnage rebelle, reconnaître la présence de types sociaux à travers l'histoire et établir si l'utilisation de la couleur locale, par la présence de caractéristiques stylistiques typiques du *costumbrismo*, ils entrent ou non en contradiction avec la motivation réaliste qui semble justifier la forme cinématographique dominante dans le texte. Pour atteindre ces objectifs, des relations seront établies entre les caractéristiques du protagoniste de l'histoire et celles du personnage rebelle, on reconnaîtra comment les autres personnages se présenter ainsi que les types sociaux ou comme recreation de simples stéréotypes de l'imagination collective, d'établir enfin la manière dont les utilisations du *costumbrismo* et la couleur locale mettent en évidence ou affaiblissent les propositions narratives et conceptuelles présentes dans le film.

Partendo del analisi del film *Sagrado y Obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) si cerca di caratterizzare il personaggio del ribelle, riconoscere la presenza di tipi sociali nella storia e stabilire se l'uso del *couleur locale* mediante la presenza di tratti caratteristici tipici del *costumbrismo* contraddice la motivazione realista che sembra giustificare gran parte della forma filmica dominante nel testo. Per raggiungere questi obiettivi si stabiliranno relazioni tra le caratteristiche del protagonista della storia e quelli del personaggio del ribelle, si indicherà il modo in cui il resto dei personaggi sono presentati, come tipi sociali veri e propri o come ricreazioni di meri stereotipi dell'immaginario collettivo; per ultimo, si indicherà come l'uso del costumbrismo e del colore locale sottolinea o indebolisce le proposte narrative e concettuali presenti nel film.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Análisis filmico y cinematográfico, costumbrismo, guerrilla,
tipos sociales, cine venezolano.

Film Analysis, costumbrismo, guerrilla, social types, Venezuelan cinema.

Analyse des film, costumbrismo, guérilla, types sociaux, cinéma vénézuélien.

Analisi cinematografica, costumbrismo, guerriglia, tipi sociali,
cinema venezuelano.

1. Introducción

Al estudiar el cine hecho en Venezuela, los filmes realizados por Román Chalbaud entre 1974 y 1997 suelen considerarse como el conjunto más representativo de obras de un cineasta dentro de la filmografía nacional del siglo XX, así como los más significativos para el estudio de la carrera de del autor¹. Esto se debe a la cantidad de largometrajes producidos por el autor en ese lapso, mayor que la de cualquier otro cineasta del país, pero también por las propuestas expresivas y conceptuales que se van configurando como constantes a lo largo de su carrera.

Luego de analizar buena parte de sus películas, entre esas constantes pueden reconocerse elementos como la recreación de comunidades cerradas que establecen poco o ningún contacto con el mundo exterior, capaces de mantener un equilibrio particular a partir de normas y convenciones acordadas por sus miembros; la constitución de esas comunidades a partir de personajes más o menos individualizados que ilustran parte del imaginario nacional a la vez que, como fondo de la historia, dan colorido a los filmes; la aparición de un personaje protagónico, proveniente del exterior, que pone en peligro el equilibrio de la comunidad; la presencia de fiestas populares religiosas o paganas y la fascinación por lo ceremonioso, entre otras características que se irán exponiendo a lo largo de este trabajo.

En *Sagrado y obscuro* (1975) se presentan algunas de estas constantes y ciertas desviaciones. Para reconocerlas, se estudiarán tres aspectos en particular: la aparición del personaje rebelde, poco común en la filmografía del autor; la presencia de personajes más o menos individualizados que pretenden funcionar como ilustración de tipos cercanos al imaginario nacional y, finalmente, el uso de la puesta en escena, el registro de la imagen y los propios personajes como dispositivos para la construcción de una forma fílmica que llena de color local las propuestas conceptuales presentes en el filme.

¹ A este grupo se podría agregar *Cain adolescente* (1959), pero se ha decidido no incluirla por la notable distancia temporal que separa esta película del resto de los filmes.

Para alcanzar la identificación de estos aspectos se partirá de tres conceptos básicos: el *personaje rebelde*, que se impuso exitosamente durante los años setenta del siglo pasado en el cine venezolano como eje de ciertas historias; el reconocimiento de posibles *personajes tipo* como representantes de colectivos o clases sociales según una posible motivación realista tal como la conciben los teóricos del neoformalismo² y, finalmente, la relación o la contradicción que pueden existir entre esta concepción de los personajes y la presencia del *color local*, de rasgos narrativos y estilísticos propios del costumbrismo y del cine popular mexicano durante la denominada época dorada, dentro de un filme que se presenta como una reflexión sobre un período sumamente conflictivo de la historia venezolana reciente. Es decir, el período posterior a la pacificación y tras la integración de los miembros del movimiento guerrillero a la vida política y social del país en los años setenta.

2. La historia

Pedro Zamora³, un exguerrillero que presencié la masacre de cuatro de sus compañeros, entre ellos su amigo Alberto José, llega a Caracas para vengarse del asesino: Diego Sánchez, antiguo jefe de policía ahora convertido en un poderoso industrial conocido como Míster Pollo. Zamora se hospeda en la pensión Ecce Homo, en el centro de la ciudad, a la que acude habitualmente Diego por ser la casa donde nació y para visitar a Elvira, su amante, con la que tiene una hija.

Mientras llega el momento de alcanzar su objetivo, Zamora contacta a antiguos compañeros de lucha; en la pensión, conoce a Edicta y a sus hermanas, Elvira y Glafira, y a Ángela, sobrina de las tres mujeres; entabla breves relaciones con el resto de los huéspedes y, finalmente, el día de la boda de Glafira, cumple con su venganza.

² Esta concepción se separa de manera deliberada de la definición de «tipo» que suele dominar en el realismo crítico. Esto porque, al hablar de costumbrismo en este trabajo, es necesario deslindar este término, más ligado a una mostración de lo popular, del concepto de tipo social propiamente dicho.

³ El apellido Zamora remite a Ezequiel Zamora, militar y caudillo venezolano cuya participación en la Guerra Federal (1859-1863) aún es objeto de polémica.

3. El personaje rebelde

En un artículo de 1969, Marrosu propone una definición del personaje rebelde:

No es el personaje revolucionario, que adquiere una clara conciencia de la realidad histórica y se plantea insertarse en la historia misma para provocar su evolución en un determinado sentido (...) A la inversa, el personaje rebelde *no tiene perspectivas*. Exasperado por las reglas sociales a que se encuentra sometido, intenta quebrarlas con su *conducta individual*. No tiene conciencia de clase: sólo cree en *sus propios impulsos y necesidades*. Se arriesga él solo por él solo. Realiza una especie de atrevido juego de azar en que se expone totalmente con la esperanza de alcanzar su *liberación individual*, y muchas veces sin ninguna esperanza, en ciega venganza contra unas fuerzas opresivas cuya naturaleza desconoce o desprecia (Marrosu, 1969, pp. 24-25)⁴.

Para ilustrar esta definición, entre los personajes rebeldes citados por la autora se encuentran los gánsteres del cine americano en general y los protagonistas de películas como *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) o *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), en el cine de Hollywood. Mientras que del lado europeo, ubica a los personajes de *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *The Loneliness of a Longdistance Runner* (Tony Richardson, 1962), *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1967), *If...* (Lindsay Anderson, 1968), *Partner* (Bernardo Bertolucci, 1968) y *Dillinger é morto* (Marco Ferreri, 1969).

Así, a partir de esta enumeración y de la definición precedente, queda claro que «rebelde» y «revolucionario» no se corresponden con una misma acepción. Siempre ubicados en el año de la publicación, para la autora la rebeldía es el estado previo a la «conciencia revolucionaria» y el origen de la inconformidad se encuentra en «la conciencia de que las cosas que nos rodean no son justas» (Marrosu, 1969, p. 23). Además, la acción del rebelde no lleva necesariamente a una posible revolución. Actuando bajo sus propias normas y movido por

las pasiones, las acciones del rebelde pueden degenerar hacia la mera satisfacción de intereses individuales.

Y es esta motivación exclusivamente individual lo que lo mueve a Zamora a viajar a Caracas para matar a Diego. Pero lo curioso de Zamora es su aislamiento e inexpresividad, que impiden al espectador tener acceso pleno a la conciencia del personaje. De manera constante, las cuatro mujeres de la casa, los huéspedes y hasta el mismo Mister Pollo intentan entablar conversaciones con él mientras Zamora permanece callado, evasivo. Siempre inexpresivo.

En cuanto a sus camaradas, en escena aparecen tres ayudantes que no llegan al nivel de personajes. Apenas son figurantes. Solo Tobías, que prepara el escondite para ocultar las armas en la pensión, emite un par de palabras en sus tres breves apariciones. De hecho, el único compañero que tiene una participación notable en esta parte de la historia es Andrés, hermano de Alberto José, quien le aclara a Zamora que la guerra terminó hace diez años. Frente a los diversos comentarios de Andrés sobre la actualidad, Zamora repite incansablemente que Alberto José fue asesinado. Llevado por su obsesión, por «sus propios impulsos y necesidades», no tiene argumento alguno salvo repetir que Diego Sánchez es el asesino de su mejor amigo. Deja claro, eso sí, que la única guerra es la suya propia. De hecho, al terminar la conversación, Andrés duda de que alguien le preste ayuda porque la situación socioeconómica ha cambiado y lo invita a revisar los precios del petróleo. Zamora responde: «a mí me importa un carajo el precio del petróleo». Reafirmandose en su incapacidad para establecer contacto con el contexto inmediato.

En la escena anterior, una expansión que busca darle un entorno familiar y afectivo al personaje, Zamora acude al ancianato donde reside su madre, imposibilitada de expresar ninguna emoción o relacionarse con lo que ocurre a su alrededor. Acompañado por una música incidental que busca crear empatía con el personaje, Zamora menciona casi de pasada a los que parecen ser sus familiares y los recuerdos que han quedado atrás.

Por otra parte, a lo largo de la historia se van presentando los diversos comentarios que los habitantes

⁴ El subrayado es mío.

de la pensión le hacen a Zamora. Morrocoy le habla de las religiones y de su interés por todo lo oculto; Glafira le cuenta de la familia, del bar-prostíbulo que regenta y del «mal paso» de Elvira; el estudiante, que por la noche escucha discursos de Fidel Castro en un tocadiscos portátil, le comenta sobre la lucha sindical de su padre en la industria petrolera; Ángela, la jovencita virginal enamorada de Zamora, le manifiesta su preocupación por el sometimiento de Edicta y del resto de los habitantes de la pensión frente a la conducta prepotente de Diego; finalmente, el mismo Diego se acerca a Zamora y lo invita a forjarse un futuro próspero mientras que, casi al final, en la escena de la boda, le confiesa que durante la lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez él mismo fue apresado y torturado y fueron sus amigos del barrio quienes lo apoyaron. Ante estos comentarios, confesiones e historias, Zamora permanece inalterable, por lo que siguen siendo inaccesibles sus pensamientos, sus razones y sus emociones.

En la escena final, con la ayuda de los tres compañeros pero sin depender de ellos, Zamora enfrenta a Diego ametralladora en mano. Diego no pide explicaciones. Al igual que Andrés, solo muestra extrañeza. Como Andrés, le recuerda: «eso fue hace diez años (...) Todos estábamos locos. ¿Por qué ahora? Yo soy un hombre de trabajo». Pero Zamora no responde, solo repite los nombres y alias de sus compañeros muertos hasta que dispara contra Diego, lanza la ametralladora a un lado y sigue su camino hacia ninguna parte.

Tras estas descripciones, puede observarse que la actitud del personaje dificulta hablar de motivaciones o de justificaciones racionales. Ni siquiera dentro de lo que sería la lógica y la moral instauradas por la propia historia. Zamora jamás expresa una idea o una emoción y su inconformidad, su rencor, vienen de un hecho ocurrido diez años atrás, no de la situación actual o de norma social alguna que lo someta. Y en este sentido, pese a su pasado, del cual tampoco tenemos mayor información, el personaje únicamente responde a sus propios impulsos y necesidades, no tiene perspectivas sociales a futuro y su liberación personal solo se logra a través de la venganza.

Así, Zamora se acerca al personaje del rebelde descrito por Marrosu: obsesionado, inconsciente, sin perspectivas, atacando un símbolo de la opresión creado por él mismo solo para alcanzar su liberación individual. Pero le faltan a Zamora otros atributos. Como cierto espíritu romántico y una actitud verdaderamente audaz que garanticen la empatía del espectador. Y esto no ocurre porque ante estas carencias, aún más que en un rebelde, Zamora se ha convertido en un mero vencedor.

4. Los tipos sociales

Desde los manuales para la escritura de guiones hasta los textos teóricos más elaborados, las concepciones sobre el personaje, su función y los valores que puede representar son múltiples y variadas. Pero, aunque prácticamente todos coinciden en que sin personaje no hay historia, las discusiones sobre cómo debe ser construido, cuáles son sus funciones, los valores que puede representar o sus niveles de verosimilitud y credibilidad resultan muy variadas.

Por ello, hablar de «personaje tipo» es una decisión que implica introducirse en un terreno resbaladizo. Desde la cultura del manual, Martínez i Surinyac (138) establece una diferencia entre los tipos y los estereotipos. Con una aproximación cercana a lo fenomenológico, el autor afirma que los tipos son «personas que comparten rasgos y atributos comunes también a otros grupos o clases de personas». En el nivel de los textos teóricos, el personaje es producto de una estrategia discursiva más o menos identificable y más o menos individualizada⁵.

Frente a esta definición, Pimentel (62) deja claro que los personajes destacan «el mundo de acción humana que toda narración proyecta» y recuerda que el acto de narrar es un «‘contrato de inteligibilidad’ que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre

⁵ Cfr. Pimentel.

su mundo y el que le propone el relato». Con lo cual entiende que el efecto de realismo surge de una motivación que invita al espectador a buscar en su mundo cotidiano la referencia para el reconocimiento de ese efecto-persona.

Así queda muy claro que, en todos los casos, se crea un mundo ficticio, discursivo, a partir de un personaje que contiene rasgos humanos que permiten identificarlo con un grupo o una clase y que sus acciones se proyectan de su propio mundo al mundo del receptor de la obra: el lector o el espectador.

De esta forma, en medio de la diversidad propia de todo acto narrativo, el personaje tipo se reconocería, más que por su relación con el mundo narrado, por la posibilidad de insertarlo en una clase o grupo social determinados y por su motivación realista. En este sentido, Ubersfeld propone cuatro formas de funcionamiento del personaje: el funcionamiento sintáctico, el metonímico y metafórico, el connotativo y el poético.

De estos funcionamientos, es pertinente considerar el metonímico y metafórico pues en este caso el personaje puede llegar a «ser metáfora de varios órdenes de realidades» (Ubersfeld, 95) y, a través de un análisis retórico, «considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente y, más en concreto, de un referente histórico-social» (*ibid.*). Esto implica salir del ámbito textual «para acercarnos al dominio de la representación» y reconocer que el funcionamiento del personaje «está también construido con elementos textuales y extratextuales» (*ibid.*).

Aceptando estas características como parte de lo que hemos dado en llamar personajes tipo, un claro ejemplo de éstos son Antonio, María y Bruno, los protagonistas de *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Desde su estreno, *Ladri di biciclette* es considerada como un honesto reflejo de la situación económica y social de la Italia de postguerra. Aunque esto se produce a través de diversos recursos discursivos relacionados con el entorno recreado, resultan significativos los usos dados a la puesta en escena y a las imágenes como mecanismos para convertir a Antonio, un personaje sumamente individualizado, en un representante de su

clase social: los obreros desempleados en esa Italia de postguerra.

Como ejemplo de esto basta citar la escena en que Antonio acude con María a una casa de empeños para negociar varios juegos de sábanas y, con el dinero obtenido, desempeñar la bicicleta: la herramienta fundamental de su futuro trabajo. Realizado el primer acuerdo, Antonio se dirige a la taquilla donde están las bicicletas. Un paneo muestra el espacio de la casa de empeños y a un empleado que guarda las sábanas en lo alto de un largo y altísimo estante donde reposan miles de sábanas como las de María. Antes, se ha mostrado la cantidad de gente que acude a empeñar sus pertenencias y, al inicio del filme, los grupos de desempleados que aguardan la asignación de un puesto de trabajo.

Con el grupo de desempleados en la primera escena, las personas que se ubican detrás de María para empeñar sus sábanas y con la cantidad de lencería depositada en el enorme estante, se establece una clara relación entre las necesidades individuales de María y Antonio y las de toda una clase social. Antonio y María dejan de ser unos meros individuos para representar a todo un colectivo. Es esta capacidad de enlazar lo individual y particular con lo colectivo y general, lo que convierte a un personaje en personaje tipo.

De acuerdo con estas aclaraciones, se puede considerar los personajes de *Sagrado y obsceno* como posibles representaciones de tipos. Siendo un rebelde, Zamora no se corresponde con un grupo social propiamente dicho. Está más cerca, como afirma Marrosu, del mito, de una convención que lleva a la gran mayoría de los individuos a mostrar, «por lo menos de palabra, alguna forma de anticonformismo» (Marrosu, *óp. cit.*, 23).

Pero alrededor de Zamora se mueve un grupo de personajes que por su apariencia, por los textos dichos, por las actividades ejercidas o actitudes asumidas, pretenden funcionar como representantes de las clases populares del país. Se cuentan aquí, en primer lugar y por ser los personajes más individualizados, las cuatro mujeres de la pensión. Edicta, ya en la tercera edad, católica devota, que no llegó a casarse porque su prometido se dedicó a conspirar contra la dictadura de Juan Vicente

Gómez en los años 30 del siglo XX y porque «lo trastornó el marxismo», según palabras de Edicta.

Le sigue Glafira, el más activo de los personajes femeninos. Económicamente independiente gracias a que regenta un bar-prostíbulo cercano a la pensión; mantiene una relación amorosa y violenta con William Bolívar⁶, un policía. La tercera hermana es Elvira: callada y sufrida, madre soltera, sometida por los supuestos desplantes de Diego. A ellas se suma Ángela, sobrina de las tres hermanas, una joven virginal, que se dedica al aseo y mantenimiento de la pensión y a alimentar a los animales del corral, quien finalmente se entregará a Zamora con la conciencia trágica de quien sabe que será abandonada.

Con estas caracterizaciones queda claro que cada uno de estos personajes pertenece a una generación diferente y su actitud frente a sí mismo y hacia su entorno también es distinta. De hecho, en el primer encuentro de las mujeres con Zamora, otro personaje, Antonio Leocadio⁷, describe a cada una con un calificativo: «monja, casada, virgen y mártir». De esta manera se hace alusión a los roles más tradicionales asignados a la mujer por muchas culturas patriarcales y, en particular, por el cine clásico mexicano. Es por ello que, en este caso, se trata más de estereotipos que de tipos.

Pero todas ellas, ya sea a través del texto dicho o por sus actitudes, también pretenden ilustrar cierto imaginario colectivo venezolano. Edicta, ya se dijo, es ferviente católica, asegura que el marxismo trastorna y afirma que el actual gobierno (el primero de Carlos Andrés Pérez) es comunista por su tolerancia con algunos países de izquierda.

Con una actitud completamente opuesta, Glafira se acerca al hedonismo, mira a los hombres de frente, usa vestidos coloridos y descotados, ha tenido varios amantes, regenta su bar sin culpa aparente, sabe aprovechar los privilegios de conocer a Diego para disfrutar de buenos whiskies y costosas botellas de champán y habla sin tapujos del «mal paso de Elvira». Pero en la

escena más importante de toda su participación, Glafira habla poco, expresa sus ideas y emociones con un par de frases grandilocuentes y efectivamente dramáticas mientras canta un bolero, ese género musical que muchos intelectuales de la región han intentado elevar al nivel de esencia de lo latinoamericano, y luego canta una ranchera.

Si Glafira es colorida y ruidosa, Elvira es opaca hasta en sus trajes oscuros y cerrados. Su sumisión se mueve entre las decisiones de Edicta y la atención prestada a las esporádicas apariciones de Diego con su respectiva visita conyugal. Elvira habla poco y no acomete acción alguna. Está a la espera de que se cumpla la promesa de Diego: separarse de la familia socialmente reconocida y hacerla su esposa. Esperanza que quedará incumplida no solo porque el filme no permite inferir la honestidad de esta promesa por parte de Diego, sino por la muerte de éste a manos de Zamora. Hecho que, además, deja en suspenso el futuro del resto de los personajes.

Y finalmente está Ángela, una jovencita que vive a la vera de Edicta, obediente, sin amigos de su edad. Desde el momento en que aparece Zamora muestra interés por él. En ese ambiente decadente, rodeada de viejos inútiles y jóvenes insignificantes, la presencia de un hombre serio, según afirman todos, parece atraerla. Por su parte, Zamora también se interesa por Ángela aunque nunca quede claro de dónde viene esa atracción. Finalmente, la noche antes de la boda de Glafira y el asesinato de Diego, Ángela consume su amor-atracción con Zamora, como un sacrificio, una entrega voluntaria a pesar de saber que el hombre está de paso y que su futuro puede ser como el de Elvira.

Sin embargo, y tal vez por su edad, Ángela es el único personaje que tiene conciencia de la relación que establecen los habitantes de la pensión con Diego: todos, como Elvira e incluyendo a Edicta, se someten a la figura que sustenta el poder económico. Pero a pesar de su edad y poseer esta conciencia, Ángela no representa el futuro ni algún tipo de esperanza de cambio. Su virtud es la pureza virginal.

De esta manera, los personajes femeninos están mucho más cerca de la representación de los estereotipos

⁶ Otro apellido que remite a la historia de Venezuela.

⁷ De nuevo, este nombre remite a otro personaje histórico. Antonio Leocadio Guzmán, fundador del Partido Liberal, en el cual militó Ezequiel Zamora.

ya mencionados que de algún grupo social o de comunidad reconocible en esa sociedad venezolana que el filme intenta recrear.

¿Pero qué pasa con el resto de los personajes que habitan la pensión? Los más destacados son Morrocoy, Antonio Leocadio y Cataluña, tres hombres que comparten una ya antigua camaradería, y el estudiante, llegado de Maracaibo⁸ y comunista. Todos ellos menos individualizados que las cuatro mujeres, pero con ciertas características que permiten su descripción, y finalmente, para encontrarlos casi como meros figurantes, dos jóvenes que parecen dedicarse solo a la diversión y las bromas, dos hare krishna que entran y salen de la pensión sin orden ni concierto y dos ancianas que acompañan a Edicta en sus quehaceres, rezos y salidas al exterior.

De los tres primeros, Morrocoy es un personaje de innegable extracción popular (interpretado por un popular comediante venezolano, Virgilio Galindo). Aunque el espacio solo se ve en escena como referencia, Morrocoy atiende una venta de baratijas que parece estar ubicada en la propia pensión, con lo cual puede afirmarse que no tiene un empleo formal. Sentado a las puertas de la casa, Morrocoy conversa con los vecinos del barrio, con todo el que entre y salga de la pensión o con sus dos compinches mientras intenta establecer una relación parecida con Zamora.

Conforme con la imagen popularizada por el actor que lo interpreta, Morrocoy constantemente hace chistes y expone extravagantes convicciones. Así, en una escena donde se describe a sí mismo, afirma: «soy masón. Igualito que Miranda en La Carraca. Es más, soy masón, espiritista, soy ateo, soy masón y soy marxista. Todo lo que es oculto me encanta». Así, por su aspecto, actitud y comentarios, Morrocoy es percibido más como una imagen jocosa de un supuesto venezolano popular, gracioso y no muy trabajador, que como representante de un grupo social determinado y reconocible.

Por su parte, Antonio Leocadio viene de la clase media cuyo surgimiento tiene su origen en el auge pe-

trolero. Él mismo cuenta que su familia aún vive en El Paraíso, una de las urbanizaciones de lujo caraqueñas desarrolladas en la época de Gómez, y que su hermano es un reconocido militar que le robó su fortuna y apenas le dejó unas tierras en Ejido, por lo que puede asumirse el origen andino del personaje, como el propio Gómez.

También se inferen ciertas características del personaje tanto por la ambientación de su habitación, en la que se ve un cuadro de notable formato con un desnudo femenino y otras obras que muestran cierto buen gusto en su selección, como por los comentarios que hace y que permiten reconocer en él cierta cultura y conocimiento de la historia de Venezuela y, aunque llega a afirmar que Stalin era hijo de Juan Vicente Gómez con la bailarina Anna Pavlova, resulta obvio que tiene conocimientos de literatura, de ópera y es capaz de citar a filósofos de la Ilustración.

Aparte de esto, su principal característica es la de hacer comentarios más o menos sarcásticos que funcionan como indicios sobre el personaje. Así, por su aspecto, su actitud y los textos dichos, la imagen de Antonio Leocadio puede identificarse con la de ciertos intelectuales considerados, ya para la época del filme, como decadentes.

De los tres camaradas, Cataluña es el menos individualizado. Como español recuerda a la oleada de inmigrantes que llegaron a Venezuela durante los años cincuenta. De él se sabe que trabaja en construcción y que simpatiza con los republicanos españoles gracias a un comentario que hace sobre Franco, la democracia y el oficio de los serenos en Barcelona, a los que califica de delatores.

Luego, como representante de la juventud, está el estudiante: un personaje que ni siquiera tiene nombre. Él le cuenta a Zamora que viene de Maracaibo, que su padre trabajaba como buzo en la industria petrolera y que apoyaba el movimiento obrero, aunque consideraba que «los obreros se conformaban con poco, que no les gustaba arriesgarse».

El estudiante comparte habitación con Morrocoy, sobre su cama cuelgan sendos retratos del Che Guevara y, como se apuntó antes, por las noches escucha los discursos de Fidel Castro. Pero aparte de la historia

⁸ Capital del Zulia, principal estado petrolero del país.

que le cuenta a Zamora, solo mantiene otro diálogo con Ángela, donde afirma que le faltan cuatro años para ser ingeniero, «para ser burgués y que me trague el sistema (...) Para ser una mierda». Un texto que, de nuevo, remite a claros estereotipos del discurso comunista más primitivo y que responde, no a una caracterización del joven provinciano, sino a la simplificación del discurso izquierdista del universitario de la época y, por extensión, del propio personaje.

Aparte de esto, el resto de los personajes se presentan casi a manera de figurantes o comparsas: los dos jóvenes juerguistas y bromistas a los que apenas se les escuchan algunos comentarios sin merecer siquiera un primer plano o un plano medio; los dos hare krishna que cantan constantemente y las dos ancianas que si acaso emiten algún texto y siempre son mostradas de lejos o en planos de conjunto.

Sin embargo, se debe analizar con mucho más detalle el personaje de Diego. En principio, se podría considerar como el antagonista de Zamora. Pero en realidad Sánchez es solo la representación de la venganza justiciera por parte del protagonista. De una autoridad y un gobierno crueles y despiadados. De hecho, Diego nunca tiene conciencia de las intenciones de Zamora, por lo que no puede oponerse en modo alguno a los objetivos de éste. Sin embargo, y pese a la ambigüedad, Diego es el personaje más complejo y elaborado de la historia. Por ello, puede analizarse desde tres perspectivas: la de Zamora, la del propio personaje y la del personaje como construcción textual.

Desde el punto de vista de Zamora, Diego es solo el asesino de sus compañeros. El exjefe de policía del primer gobierno de la democracia venezolana que acabó con Alberto José. Aparte de esto, Zamora no toma en cuenta ningún otro aspecto que no sea el hecho de que tiene siete sucursales de una cadena de restaurantes, una granja cerca de Caracas y una casa con piscina.

Pero Diego es el único personaje, junto con breves excepciones en los casos de Edicta y Glafira, que habla de sí mismo con cierta conciencia de su situación y de su posición social, mientras que también hace comentarios sobre su pasado y sobre lo que espera en el futuro.

Gracias a esto se puede reconstruir buena parte de su vida. Nació en la casa donde ahora funciona la pensión; durante la lucha contra la dictadura de Pérez Jiménez fue herido de un disparo y torturado; estando en la cárcel recibió ayuda de sus vecinos, entre los que cuenta a Morrocóy, Antonio Leocadio, Edicta y Elvira. Con la llegada de la democracia militó en uno de los dos partidos que ejercieron el poder en esa época, trabajó para el gobierno y, como le confiesa a su asistente Elpidio mientras toman whisky a los pies de una escultura de una virgen, pese a la confianza del presidente del momento, apenas recibió el cargo de jefe de la policía. Es cabeza de una familia oficialmente reconocida y amante de Elvira, con quien tiene una hija de siete años: Zoraida.

Tras el propietario de los restaurantes, el antiguo policía ha desaparecido —como le confirma Andrés a Zamora—. Ahora es un empresario que se ha «hecho a sí mismo», es conocido por el nombre de su negocio y, como Mr. Pollo, sus discursos hacia los empleados están llenos de optimismo por el futuro del país, cosa que reafirma cuando habla de Zoraida como heredera de sus bienes y cuando conversa con Zamora, justo antes del crimen.

Además, Diego se jacta de mantener el contacto con sus raíces populares. Aunque afirma que se rodea de «gente de orden, de las fuerzas vivas del país», en dos ocasiones habla de sus orígenes, de lo importante que es para él «su gente» y regresar siempre al sitio de donde salió.

Sin embargo, a Diego no solo lo conocemos por el retrato que hace de sí mismo y por lo que dicen de él, sino por lo que nos muestra el relato donde, además, se presenta el aspecto negativo del personaje pues, a lo largo de todo el filme, Diego es el único personaje que es mostrado con una vida privada propiamente dicha.

Con su familia y con los sirvientes, Diego establece una relación de dura autoridad. Es casi un tirano y, sobre todo, siente un profundo desprecio por su hijo que sufre algún tipo de discapacidad intelectual. Por ello, cuando se ofusca, amenaza con enviarlo a Suiza, más para deshacerse de él que para proporcionarle un tratamiento adecuado.

Diego, con todo y sus aspectos negativos, es el personaje construido con más detalle, gracias a la cantidad de elementos biográficos que se van mostrando de manera coherente y por la fuerza y calidez que le imprime al personaje el actor que lo interpreta (Paul Antillano). Por esto, Diego es hacia quien el espectador puede llegar a sentir cierta empatía. En su construcción hay un nivel de concreción que lo hace el más verosímil entre todos los personajes.

Más o menos individualizados según cada caso, la construcción de los personajes parece responder más a una creencia de cómo son ciertos venezolanos propia de un imaginario colectivo que a un tipo social propiamente dicho. Y eso se debe o bien a una caracterización distante como en el caso de Zamora; estereotipada, como ocurre con las cuatro mujeres o elemental en exceso, tal como son presentados Morrocoy, Cataluña y Antonio Leocadio o las ancianas y los hare krishna. Apenas Diego se acerca a la categoría aquí considerada, al corresponderse con ese numeroso grupo social de hombres que, con la llegada de la democracia, pudieron disfrutar de la movilidad y el ascenso social, haciéndose a sí mismos, como asegura el personaje, y afirmados en una prosperidad que parecía ser una de las promesas de seguro cumplimiento en aquella Venezuela de la segunda mitad del siglo XX.

5. Costumbrismo y color local

En un trabajo sobre el cine español de la posguerra, Castro de Paz propone una caracterización del costumbrismo que resulta útil para ilustrar buena parte de los rasgos estilísticos de esta forma de representación tan popular en la literatura y el teatro hispanoamericanos de principios del siglo pasado.

Entre los rasgos costumbristas, Castro de Paz reconoce elementos como la estructura coral; escenarios que representan espacios públicos o comunales; frescura en los diálogos y uso de juegos de palabras; predominio de la ambientación, de sencillas acciones cotidianas y de lo festivo o gozoso por sobre otras características

narrativas, así como de las actitudes externas de los personajes por sobre la recreación de conflictos internos y la condición humilde de estos personajes que suelen ser interpretados por actores de gran popularidad.

En este sentido, *Sagrado y obsceno* muestra rasgos estilísticos del costumbrismo. En primer lugar, si bien la historia se centra en Zamora y su venganza, sus acciones se ven muy reducidas en comparación con todo lo relacionado con el grupo de personajes que lo rodean. Esto es así desde la presencia de Edicta como representación de la moral y el orden, pasando por los estereotipos de las otras tres mujeres, hasta llegar a los tres amigos, todos interpretados por reconocidos actores y actrices de teatro y televisión, y en el último nivel, las que pretenden ser graciosas apariciones de los jóvenes de la época y los curiosos *hare krishna*. Todos ellos fácilmente reconocibles a través del imaginario colectivo nacional, tal como se comentó en el apartado anterior.

En segundo lugar, la recreación de escenarios comunales. Para la época de la realización, uno de los espacios comunales reconocibles en el centro de Caracas aún eran las pensiones, equivalentes a las corralas mencionadas por Castro de Paz. La pensión permite la recreación de un espacio cerrado y de una comunidad más o menos aislada que va a ser una de las constantes dentro de la obra de Chalbaud. Entre los filmes más representativos de este uso están *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1987), *Cuchillos de fuego* (1990) y *Pandemonium. La capital del infierno* (1997).

En cuanto a los diálogos, pese a la solemnidad de Zamora, el resto de los personajes suele expresar frases que, de manera consciente o no por parte de ellos, pueden resultar graciosas, funcionar directamente como chistes o sencillos juegos de palabras. Así tenemos algunos de los textos dichos por Edicta acerca de los marxistas y comunistas, en el primer caso, y los comentarios de Antonio Leocadio sobre la situación de Venezuela («A este país le cayó bachaco») o los de Morrocoy sobre la pensión y sus habitantes («Ese tipo es más aburrido que una excursión en tractor»), al tratarse de chistes y juegos de palabras.

Por su parte, la ambientación que enmarca sencillas acciones cotidianas, así como lo festivo y gozoso, se presenta gracias a la ya mencionada importancia de los personajes secundarios y hasta de los comparsas que le otorgan el carácter coral a la historia. Esta ambientación, además, acompaña esas acciones de los habitantes de la pensión. La presencia de un altar, de figuras y estampas religiosas en la habitación de Edicta mezcladas con fotografías de Carlos Gardel y del presidente Kennedy, funcionan como claros indicios sobre el carácter, la cultura y la ideología del personaje. Por su parte, los planos detalle del cuerpo de las mujeres en el bar de Glafira, el uso de la música popular y caribeña o la presencia del ciego tocando el acordeón a las puertas de la pensión también ilustran este aspecto⁹.

Con respecto a las acciones simples, cotidianas y domésticas, el filme está lleno de ejemplos: todas las tareas de aseo doméstico que lleva a cabo Ángela, el hecho de quitarle el polvo a las imágenes de la virgen y del Nazareno días antes de la primera comunión de John Fitzgerald, un niño del que Edicta parece haberse hecho cargo, la visita de Cataluña, Juan Crisóstomo y Morrocoy al bar de Glafira o la de Edicta, Ángela y las otras dos ancianas a un museo de cera itinerante.

Precisamente la elección de este último espacio es un ejemplo ilustrativo del peso dado a la ambientación. Se trata de una escena donde se producen dos acontecimientos importantes para el desarrollo de la historia: un encuentro clandestino de Zamora con uno de sus ayudantes en la venganza y el primer acercamiento real entre Zamora y Ángela. Pero la elección del espacio da lugar a una serie de comentarios jocosos entre las ancianas, quienes también han acudido al museo, mientras ven escandalizadas una muestra de reproducciones de órganos genitales y enfermedades venéreas. De manera tal que esta situación adquiere mayor relevancia en la escena que aquellas protagonizadas por Zamora, mu-

⁹ Relacionado con el uso de lo popular y con el costumbrismo, se puede destacar que el acordeonista que aparece en escena resultaba sumamente familiar para el público de la época, pues el sujeto es realmente un músico invidente, bien conocido por los paseantes del bulevar, una avenida comercial muy concurrida en la Caracas de los años setenta y ochenta.

cho más significativas para la necesaria supervivencia del relato.

En cuanto a lo gozoso y festivo, esto se presenta en gran medida por el carácter de todos los personajes secundarios, pero también por la cantidad de celebraciones y festejos que se muestran a lo largo de la historia. Para comenzar, gran parte de los acontecimientos se desarrollan durante un largo carnaval. Por ello, en las escenas en exteriores suele haber presencia de música, carrozas y gente disfrazada. Pero también hay otro tipo de fiestas y encuentros dedicados a la diversión: de nuevo, la visita de los hombres al bar de Glafira con la música de fondo y Morrocoy recitando un poema de Rafael de León; la fiesta de primera comunión donde, de nuevo, lo más relevante es una situación sutilmente jocosa entre Edicta y el obispo que la acompaña en el festejo y, por último, la fiesta de compromiso de Glafira y su boda, pese a que ésta termine siendo sea el marco del crimen final.

Un último elemento que acerca la ambientación del filme, si no al costumbrismo sí a la cultura popular es el uso de un estilo cercano al modo de representación de la etapa clásica del cine mexicano. En este sentido es importante destacar que cuando se habla de elementos que evocan el cine clásico mexicano en los filmes de Chalbaud no se está haciendo referencia al melodrama, género con el cual se ha relacionado gran parte de su filmografía por el empeño de algunos críticos venezolanos que aún no logran argumentar ni sustentar esta lectura de manera sistematizada¹⁰. En realidad, esos usos no son narrativos. Están mucho más relacionados con ciertos encuadres y formas de composición de la imagen, el estilo de actuación de estrellas femeninas como Hilda Vera (Glafira) o con el tratamiento estilístico o afectivo dado a la figura de la madre por el autor o por los personajes masculinos respectivamente.

Claros ejemplos de esto serían la apariencia de Glafira en el bar, cercana a la de una cantante de música folclórica venezolana, evocando la imagen de la *Doña*

¹⁰ Sobre el asunto de la supuesta presencia del melodrama en la filmografía de Chalbaud, cfr. Paranaquá (1997) y Azuaga (2016).

Barbara de María Félix mientras utiliza su voz profunda para hablar de la tragedia de su hermana Elvira; la figura materna, en una conversación entre Edicta y Ángela, cuando aquélla habla de la moral mientras es fotografiada en plano medio, en contrapicado y con las manos sobre el regazo tal como las reproducciones de muchas santas y de otras tantas madres abnegadas del cine mexicano. Mientras la relación de idolatría de los adultos varones hacia la madre, sumamente común en el cine que sirve de referente, se expresa aquí en varias ocasiones: con la visita de Zamora al ancianato, la advertencia más bien graciosa de Bolívar a Glafira al asegurar que no la mata porque él tiene una madre que cuidar y, finalmente, con el poema declamado por Morrocoy en el bar¹¹.

Como puede verse, estos rasgos estilísticos mencionados por Castro de Paz y adaptados al contexto venezolano ilustran la presencia del costumbrismo, del color local y del uso constante de lo popular a lo largo del filme como claras dominantes de su forma fílmica. Es por esto que resulta apropiado afirmar que los usos estilísticos provenientes del costumbrismo, y capaces de otorgar el color local al filme con la intención de ilustrar ciertas concepciones colectivas de lo venezolano, resultan dominantes por encima de muchas de las propuestas narrativas o conceptuales, en algunos casos subrayándolas, pero en muchos otros encubriéndolas y debilitándolas.

6. Conclusiones

Como lo expresa el título del trabajo, *Sagrado y obsceno* se mueve entre la presentación de un personaje rebelde, la creación de otros que pretenden ser presentados como tipos sociales y el uso de elementos propios del costumbrismo que llenan el filme de color local. Se ha partido de tres preguntas básicas: ¿se construyen del mismo modo el personaje del revolucionario y del rebelde? ¿Es

compatible o contradictorio el uso de las formas costumbristas para acercarse con una mirada crítica a un período en particular de la historia de Venezuela? ¿Son estos elementos más o menos comunes al resto de la obra de Román Chalbaud?

En cuanto a esta última cuestión pueden enumerarse como constantes, entre otras, tanto la recreación de comunidades cerradas, en este caso representadas por la pensión, sus habitantes y las formas de convivencia por ellos establecidas, como por la constitución de esa comunidad a través de personajes más o menos individualizados según lo amerite cada caso. Son estos personajes, junto con la ambientación gozosa, las fiestas populares, las ceremonias y otros usos expresivos, los que dan colorido e ilustran parte del imaginario nacional.

Un punto a destacar es la presencia de Zamora, un personaje que se asume como revolucionario, que es presentado como un rebelde y actúa como un vengador y destabilizador de la comunidad representada. Pues si bien no son mostrados los efectos destabilizadores causados por su presencia, ellos pueden inferirse tras el asesinato de Diego, propietario de la pensión, amante de Elvira y padre de Zoraida. Un tipo de desenlace que también es una dominante en la obra de Chalbaud.

Por otra parte, la construcción de personajes populares, al estar determinada por estereotipos del imaginario colectivo, así como el uso de elementos estilísticos propios del costumbrismo con la finalidad de explotar el color local en casi todas las escenas, da lugar a la invención de tipos populares en vez de presentar la recreación de tipos sociales reconocibles en la realidad a la que haría referencia el filme.

Así, esta última comprobación responde a otra de las interrogantes que dieron lugar a este trabajo: ¿es viable la pretensión de hablar en tono crítico de una época del pasado reciente, yuxtaponiendo representaciones de tipos sociales y el tono gozoso del fresco costumbrista?

En el caso de *Sagrado y obsceno* esta elección debilita en gran medida la verosimilitud de los acontecimientos narrados así como la posible identificación del espectador con el personaje protagonista y su condición de

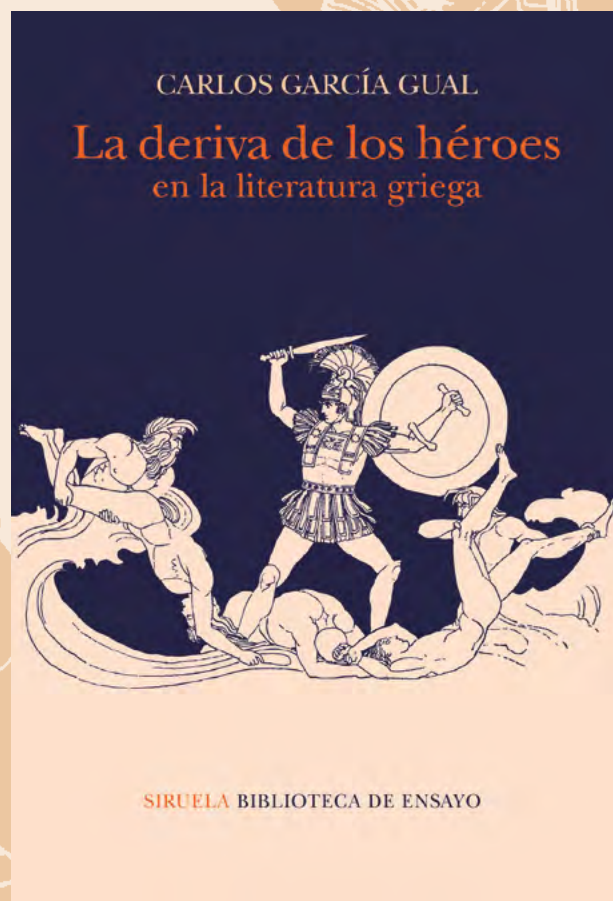
¹¹ Sobre el tema de las relaciones entre los adultos varones y las madres en el cine mexicano, cfr. Arredondo.

rebelde. De hecho, por momentos es en el personaje de Diego en quien se centra la empatía de los espectadores.

Por tanto, *Sagrado y obsceno* se convierte en una prueba de que el objetivo de presentar ciertos intereses sociales y políticos en un filme, ya sea desde la reflexión, la denuncia o la crítica, combinados con la explotación del color local y los usos propios del costumbrismo, pueden debilitar las posibles conexiones del filme con el referente real, entrando en contradicción con la posible denuncia y rebeldía de los planteamientos temáticos y las propuestas conceptuales a las que se pretendía llegar. De esta manera, el personaje de Zamora, exguerrillero que pasa de rebelde a vengador, representa lo sagrado mientras que los intereses fútiles de quienes lo rodean deberían representar lo obsceno. Sin embargo, el afán de dotar a la historia de color local y el uso de recursos estilísticos propios del costumbrismo convierte a los personajes secundarios en retratos mínimos, disminuyéndolos hasta el umbral de lo pintoresco.

Bibliografía

- ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991. The Transformation of Femininity on Screen*. North Carolina: McFarland, 2014.
- AZUAGA, Ricardo. *Pandemonium: la filmografía de Román Chalbaud en el cine venezolano. Contexto y análisis*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2016.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)». *Quintana*, 12, 2013, pp. 47-64.
- MARROSU, Ambretta. «Evolución y significados del personaje rebelde I». *Cine al día*, 8, 1969, pp. 23-28.
- «Sagrado y obsceno». *Cine al día*, 21, 1977, pp. 20.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, Gabriel. *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona: Cims 97, 1998.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. «Román Chalbaud: The «National» Melodrama on an Air of Bolero». *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, pp. 162-173.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ÜBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.



«Este ensayo es una maravilla, como todos los de su autor. Se mueve en el apasionante terreno en el que se mezclan la historia, la literatura y el mito».

GUILLERMO ALTARES, *El País*

«Invertir en la lectura de los libros de García Gual es apostar por diversión e instrucción seguras».

LUIS ALBERTO DE CUENCA, *Abc*

«No se pierdan este original y fascinante diálogo con los héroes antiguos y sus interpretaciones modernas».

DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, *La Razón*

Ediciones Siruela



«La música trasciende lo físico. Por eso necesitas la filosofía para intentar comprenderla en profundidad, porque supone un proceso que va más allá de los límites de nuestro propio ser».

ALICJA GESCINSKA

«Este libro es mucho más que una reunión de frases ingeniosas: es una búsqueda seria de una pensadora a la que vale la pena leer».

ÁLVARO GUIBERT, *El Cultural*

«Un hallazgo muy recomendable. De lectura muy accesible además, muy adecuada a las circunstancias».

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ MARTÍN, *Docenotas*

Ediciones Siruela

Videojuegos para el desarrollo del pensamiento crítico y el diálogo

Alexandra Ranzolin

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 10.06.2020

Title / Titre / Titolo

Video games for the development of critical thinking and dialogue
Les jeux vidéo pour le développement de la pensée critique et du dialogue
Videogiocchi per lo sviluppo del pensiero critico e del dialogo

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El presente artículo retoma los resultados de la investigación realizada por la autora, cuyo título es *Videojuegos en el aula: una propuesta asociada al desarrollo del pensamiento crítico*. Las inquietudes generadas en el estudio guardan relación con los lineamientos para desarrollar una propuesta de uso de los videojuegos en el aula, asociada al desarrollo del pensamiento crítico, en un grupo de jóvenes venezolanos escolarizados con edades comprendidas entre 13 y 17 años. Se procuró entender el videojuego como producto cultural en el contexto venezolano, los hábitos de consumo por parte de los sujetos estudiados y su relación con el pensamiento crítico y el desarrollo de procesos de diálogo. Se parte del análisis de las cuatro dimensiones propuestas por Lipman para el estudio del pensamiento crítico y se tomó en cuenta la concepción sociocultural del aprendizaje y la teoría de la Zona de Desarrollo Próximo de Vigotsky. Desde el punto de vista metodológico, se empleó la entrevista como técnica para la recolección de datos y se trabajó con una muestra intencional, conformada por dos adolescentes de 14 años, quienes interactuaron con videojuegos de distintos géneros. Se observó que el diálogo y la colaboración ante estas tecnologías son conductas espontáneas y necesarias para favorecer la resolución de problemas y la toma de decisiones. También los lineamientos de Lipman y Vigotsky son formulaciones que orientan las reflexiones en torno a las posibilidades que la alfabetización en los medios pueden ofrecer al desarrollo de miradas críticas sobre éstos.

This article takes up the results of the research carried out by the author in her study *Video games in the classroom: a proposal associated with the development of critical thinking*. Some of the concerns generated in the study are related to the guidelines for developing a proposal for the use of video games in the classroom, associated with the development of critical thinking, in a group of young Venezuelans in school between the ages of 13 and 17. We tried to understand video games as a cultural product in the Venezuelan context, the habits of video game consumption by the subjects studied and their

relationship with critical thinking, and the development of dialogue processes. The starting point is the analysis of the four dimensions proposed by Lipman for the study of critical thinking and the sociocultural conception of learning together with Vigotsky's theory of Zone of Proximal Development. From the methodological point of view, the interview was used as a technique for data collection and work was done with an intentional sample, made up of two 14-year-old adolescents, who interacted with video games of different genres. It was observed that dialogue and collaboration in the face of these technologies are spontaneous and necessary behaviors to favor problem-solving and decision-making; thus, the guidelines proposed by Lipman and Vigotsky are formulations that allow to orient reflections on the possibilities that media literacy can offer for the development of critical views of the media.

Cet article reprend les résultats des recherches menées par l'auteur de cet article intitulé *Les jeux vidéo en classe : une proposition associée au développement de la pensée critique*. Certaines des préoccupations soulevées dans l'étude sont liées aux lignes directrices pour l'élaboration d'une proposition d'utilisation des jeux vidéo en classe, associée au développement de la pensée critique, dans un groupe de jeunes vénézuéliens scolarisés entre 13 et 17 ans. Nous avons essayé de comprendre les jeux vidéo en tant que produit culturel dans le contexte vénézuélien, les habitudes de consommation de jeux vidéo des sujets étudiés et leur relation avec la pensée critique et le développement de processus de dialogue. Le point de départ est l'analyse des quatre dimensions proposées par Lipman pour l'étude de la pensée critique et la conception socioculturelle de l'apprentissage et la théorie de la zone de développement proximal de Vigotsky. Du point de vue méthodologique, l'interview a été utilisée comme une technique de collecte de données et le travail a été effectué avec un échantillon intentionnel, composé de deux adolescents de 14 ans, qui ont interagi avec des jeux vidéo de différents genres. Il a été observé que le dialogue et la collaboration face à ces technologies sont des comportements spontanés et nécessaires pour favoriser la résolution des problèmes et la prise de décision ; cependant, l'importance de la sensibilisation à ces processus est prise en compte ; ainsi, les lignes directrices proposées par Lipman et Vigotsky sont des formulations qui permettent d'orienter les réflexions sur les possibilités que l'éducation aux médias peut offrir pour le développement d'un regard critique sur les médias.

El presente artículo es parte del trabajo titulado *Videojuegos en el aula: Una propuesta asociada al desarrollo del pensamiento crítico* (2016). Caracas: Universidad Central de Venezuela y corresponde a la continuación de los estudios de Doctorado en Comunicación realizados actualmente por la autora, sobre la propuesta pedagógica que sostiene la educación en medios asociada al constructivismo.

Este artículo riprende i risultati della ricerca condotta dall'autrice dal titolo *Videogiochi in aula: una proposta associata allo sviluppo del pensiero critico*. Alcune delle preoccupazioni generate nello studio sono legate alle linee guida per lo sviluppo di una proposta per l'uso dei videogiochi in classe, associata allo sviluppo del pensiero critico, in un gruppo di scolari venezuelani tra i 13 e i 17 anni. D'altra parte, abbiamo cercato di capire i videogiochi come un prodotto culturale nel contesto venezuelano, così come le abitudini di consumo di videogiochi da parte dei soggetti studiati e il loro rapporto con il pensiero critico e lo sviluppo dei processi di dialogo. Il punto di partenza è l'analisi delle quattro dimensioni proposte da Lipman per lo studio del pensiero critico e si è tenuto conto della concezione socio-culturale dell'apprendimento e della teoria della Zona di Sviluppo Proximale di Vigotsky. Dal punto di vista metodologico, l'intervista è stata utilizzata come tecnica di raccolta dati e il lavoro è stato svolto con un campione intenzionale, composto da due adolescenti di 14 anni, che hanno interagito con videogiochi di diversi generi. Si è osservato che il dialogo e la collaborazione di fronte a queste tecnologie sono comportamenti spontanei e necessari per favorire la risoluzione dei problemi e il processo decisionale. Si osserva quindi che le linee guida proposte da Lipman e Vigotsky sono formulazioni che permettono di orientare la riflessione sulle possibilità che l'alfabetizzazione mediatica può offrire per lo sviluppo di punti di vista critici sui media.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Constructivismo, educación en medios, pensamiento crítico, videojuegos, generación Z.

Constructivism, media education, critical thinking, video games, generation Z.

Constructivisme, éducation aux médias, esprit critique, jeux video, génération Z.

Costruttivismo, educazione ai media, pensiero critico, videogiochi, generazione Z.



1. Introducción

Una generación entre generaciones

Una generación se está imponiendo, son los nacidos aproximadamente en el año 1995, quienes para el momento de la redacción del presente artículo cuentan con alrededor de 24 años. A estos sujetos se les denomina la Generación Z y, a diferencia de la Generación Y o Millennial, gran parte de su vida gira en torno a Internet y a las redes sociales. Aún con las diferencias que imponen los factores socioculturales, es común afirmar

que para los Z el mercado laboral es más desafiante, por lo que se han convertido en jóvenes emprendedores y orientados a abrir negocios propios. Prefieren, según Ortega, tecnología que facilite la comunicación a través de las redes, pues parten de la idea de que la interactividad y la comunicación interpersonal a través de las TIC —tecnología de la información y la comunicación— son un factor esencial para mantenerse informados, dependiendo aún más de estas tecnologías y de la conectividad a Internet. Sin embargo, según Ortega (11), «estamos ante la generación con más acceso a la información de la historia, pero no necesariamente la mejor informada». Por otra parte, los *Jóvenes Z* no se limitan a lo local, sus equipos de trabajo y sus áreas de interrelación tienen como frontera el espacio global. Así también, esta generación está acostumbrada al cambio y la velocidad, por lo que no necesariamente hay tiempo para profundizar en temas o realidades, aunque podrían desarrollarse nuevas habilidades cognitivas para el procesamiento de información (Ortega). El presente artículo pone su foco en esta generación y cómo las TIC, y específicamente los videojuegos, se han convertido en un importante factor de desarrollo en su vida y, en particular, de habilidades de pensamiento crítico y diálogo.

Para la Generación Z los videojuegos constituyen el décimo arte, tecnología, medios de comunicación, espacios de entretenimiento y desarrollo de habilidades motoras y cognitivas. Los nacidos a partir de 1995 definitivamente se expresan bajo nuevos sistemas de signos y símbolos, así como también observan el mundo e interpretan la realidad de un modo distinto, disfrutan de la interactividad y de la jugabilidad, mecánicas que otras generaciones realizaban naturalmente de forma presencial en sus actividades lúdicas.

Uno de los aspectos que conviene tomar en cuenta de los videojuegos es su función original, a saber, su posibilidad esencial de entretener y luego de educar e informar. Son las consecuencias de lo que Huizinga (12) señala: «el ser vivo obedece cuando juega o (...) se ejercita para actividades serias que la vida le pedirá más adelante». Queda en evidencia, según el autor, que a tra-

vés de lo lúdico se aprende y se desarrollan habilidades de diferente naturaleza.

El videojuego como entretenimiento es un camino para encontrar nuevos mundos, plenos de retos, los mismos desafíos que encontró Mario al intentar rescatar a la Princesa Peach¹. Frasca, desarrollador de videojuegos, en el portal *Elige Educar*, afirma «los niños pueden aprender sin sufrir. Ellos saben de forma innata que la mejor manera de aprender es jugando».

Así, paralelo al entretenimiento, una vez más se reafirma la consistencia positiva de los videojuegos en el hecho educativo:

Los jóvenes consumidores de videojuegos perciben que su práctica lúdica tiene además componentes pedagógicos no esperados, que sí son capaces de identificar y explicitar. Entendemos, por lo tanto, que son conscientes del potencial educativo de los juegos que consumen y que utilizan, sin saberlo, como herramientas de educación informal (Gómez-García, Planells de la Maza, Chicharro-Merayo, 2017, p. 52).

Por otra parte, los videojuegos pueden considerarse importantes medios de comunicación, porque son fuente de transferencia, análisis, lectura cultural y de la realidad, además de refuerzo de las actitudes, gracias, en gran parte, al rasgo interactivo de los mismos que se traduce en intercambio de significados de forma presencial o en red. Todos estos procesos se desarrollan de manera inconsciente, a menos que intervengan instituciones como la familia o la escuela, entre otros, mediadores en los procesos de interacción con estas tecnologías.

Pasquali menciona la importancia de entender la *comunicación* como el espacio para hacer *comunidad*, palabras que exponen, etimológicamente, el vocablo *común*. El hacer comunidad es elemento clave en la construcción de realidades sostenibles que apunten a objetivos orientados al bien común a través del diálogo. La generación Z se mueve en el plano tecnológico para descubrir significaciones y comprender la realidad circundante,

parece necesario entender estas nuevas formas de interrelación y de percepción del mundo.

Vale la pena destacar que la educación en medios como interdisciplina que reúne los conocimientos que provienen de la educación y la comunicación, fortalece la formación de miradas críticas sobre los contenidos que presentan los medios de comunicación. Según Hernández la educación en medios tiene como propósito «diseñar y aplicar estrategias pedagógicas sobre los medios —educación mediática— y mediaciones sociales en el sistema escolar formal, universidades y ambientes educativos no formales». De acuerdo con lo anterior, se hace presente un espacio formativo para la mayor comprensión y disfrute de las tecnologías y contenidos comunicacionales por parte de generaciones como la Z.

Los objetivos de este trabajo son establecer relaciones entre algunos lineamientos del pensamiento constructivista de Vigotsky y la educación en medios y analizar las prácticas de consumo de los videojuegos por parte de los jóvenes y su relación con el pensamiento crítico y el desarrollo de procesos de diálogo.

2. Para el desarrollo de la inteligencia, el desarrollo del pensamiento crítico

Señala Boisvert que una de las principales preocupaciones relacionadas con la educación según Matthew Lipman, Robert Ennis, John E. McPeck, Richard W. Paul y Harvey Siegel, guarda relación con la poca disciplina en el uso del pensamiento y la razón al elaborar conclusiones o reflexionar sobre hechos provenientes de contextos particulares. En este sentido, resalta Boisvert, la incapacidad de evaluar sobre la base de criterios y mostrar disposición para ejecutar acciones en función de dichas valoraciones como parte del proceso de desarrollo del pensamiento crítico. Así mismo, Gee señala en su obra que uno de los 36 principios a tomar en cuenta en relación con lo que se puede desarrollar a través de los videojuegos es, justamente, el pensamiento activo y crítico. Afirma Gee (49):

¹ En el videojuego que lleva su nombre, Mario Bros debe superar siete mundos para encontrar a la princesa. Cuando llega al castillo del octavo mundo y Bowser es derrotado, Mario o Luigi liberan a la Princesa Peach.

«All aspects of the learning environment (including ways in which the semiotic domain is designed and presented) are setup to encourage active and critical, not passive, learning»².

De acuerdo con lo anterior, la principal preocupación de Lipman (1998) se tradujo en sus observaciones en el superficial aprovechamiento de las oportunidades de estudio por parte de los alumnos norteamericanos. Estos se preparaban para las materias en secundaria únicamente para aprobar los exámenes, luego de los cuales olvidaban los contenidos aprendidos. De allí la necesidad de iniciar investigaciones que favorecieran los procesos de aprendizaje entre adolescentes y jóvenes. En tal sentido, el autor creó un método conocido como *Filosofía para niños*, orientado a favorecer la formación de una estructura crítica de pensamiento en niños, convencido de la necesidad de formar sociedades libres y solidarias. De esta forma, entiende también el diálogo y el acuerdo como pilares del proceso de pensar por sí mismos.

Por otra parte, uno de los propósitos de Lipman es construir sociedades maduras, capaces de asumir responsabilidades sobre sus decisiones, aspectos que se aprenden en ámbitos educativos formales y no formales según indica la tradición pedagógica. La concepción de ciertos términos y realidades sociales ponen en evidencia la infantilización de la sociedad ¿Puede aplicarse esto al acercamiento a la tecnología por parte de niños y adolescentes? Ya han señalado autores como Ortega (2016) el poco criterio de selección y procesamiento de información que se ha observado por parte de los jóvenes Z al estar en contacto con las TIC, poniendo de manifiesto la necesidad de una educación en medios facilitada por los miembros de instituciones formadas en la materia, como la escuela y la familia.

Al igual que Vigotsky, aportará un elemento central en su discusión sobre el pensamiento crítico y es la relación con el contexto en el que se realizan las reflexiones y diálogos que permiten alcanzar los juicios sobre las diversas circunstancias y realidades. Para el autor el

² Todos los aspectos del entorno de aprendizaje (incluidas las formas en que se diseña y presenta el dominio semiótico) se configuran para fomentar el aprendizaje activo y crítico, no pasivo (Gee, 2014, p. 49). Traducción realizada por la autora.

pensamiento crítico se mueve en cuatro dimensiones ya que «es un pensamiento que 1) facilita el juicio porque 2) se basa en criterios 3) es autocorrectivo y 4) sensible al contexto» (Lipman, 1998: 174).

Conviene retomar en este apartado una afirmación de Masterman (1993: 90):

La labor realmente importante y difícil, del profesor de medios consiste en desarrollar suficientemente en los alumnos la confianza en sí mismos y la madurez crítica para que sean capaces de aplicar juicios críticos a los documentos de los textos que encuentren en el futuro. La dura prueba de cualquier programa de educación audiovisual es comprobar la medida en que los alumnos son críticos en la utilización y comprensión de los medios cuando el profesor no está delante. El objetivo primordial no es simplemente conocimiento y comprensión críticos, es la *autonomía crítica*.

La autonomía crítica de Masterman puede ser concebida como el resultado de un método que utiliza los medios audiovisuales para el desarrollo de una mirada sobre la realidad, compleja, en la que se desenvuelve el estudiante. En este sentido, lo que se aprende desde la educación para medios —pensamiento crítico, capacidad de diálogo, etc.— se intuye como posibilidad para la vida en una suerte de transferencia sistemática e intencional.

3. Vigotsky visto desde la Educación para Medios: el contexto y el diálogo

Uno de los autores que orienta sus reflexiones pedagógicas haciendo hincapié en las teorías sociales es Lev Vigotsky. Es de su autoría la concepción de la Zona de Desarrollo Próximo —ZDP—, que involucra la interacción como elemento fundamental para la resolución de problemas. Expone Pastor (2013) que si bien en la época de Vigotsky la interacción era cara a cara, las exigencias actuales requieren pensar en posibilidades de desarrollo de pensamiento crítico a través de tecnologías digitales tales como los videojuegos.

Entre las aportaciones más significativas de Vigotsky se encuentran sus reflexiones en torno al pensamiento y el lenguaje. Él observó que el niño era capaz de desarrollar funciones mentales por sus propios medios e iniciativas, designando a esto la definición de *nivel evolutivo real*. Entre los hallazgos de Vigotsky se encuentra el hecho de que el niño era capaz de resolver situaciones o problemas con la ayuda de otros, entendiendo que también coexiste un *nivel de desarrollo potencial*. A esta distancia entre la capacidad de resolver un problema de manera independiente y la resolución del mismo con la ayuda de un colaborador más capaz, se le denominó Zona de Desarrollo Próximo —ZDP— (Carrera y Mazzarella, 2001). De acuerdo con esto, el aprendizaje estimula y garantiza que florezcan procesos mentales.

Para Vigotsky un pilar del desarrollo cognitivo e integral es el hecho de que el ser humano se comprenda en un contexto que medie en su relación con el mundo y su realidad cultural. Es por esto que Carrera y Mazzarella (2001) señalan la importancia de asumir la relación entre el aprendizaje y el desarrollo, pues el niño, al entrar al sistema escolar, lleva consigo historia y aprendizajes previos que deben ser tomados en cuenta para el análisis, la toma de decisiones, la resolución de problemas y su desarrollo en general.

En relación con lo anterior, la educación para medios apela constantemente a la necesidad de encontrar al sujeto con su espacio, su tiempo y su realidad. Es lo que Orozco (1997) ha denominado mediaciones³, y que no se limita solo a un contexto, sino a múltiples espacios que marcan las modalidades de comprensión y representación de la realidad que asume el individuo en sus distintas etapas de desarrollo. Estas mediaciones están conformadas por instituciones, relaciones familiares o sociales, las tecnologías con las que están familiarizados e interactúa normalmente, la cultura en la que están inmersos, entre otros. Son influencias que Lipman (1998) ya

había denominado comunidades de investigación, y que se entienden como espacios confortables y libres en los que el niño y el joven dialogan y participan para descubrir criterios y soluciones verdaderas a problemas reales.

De acuerdo con lo que plantean autores como Vigotsky y Orozco, al hablar de mediaciones, lo que se propone es desmitificar aspectos que se han tratado como tabú dentro del propio contexto en el que se desenvuelve el sujeto, para convertirlos en objetos de aprendizaje. Así, por ejemplo, el generar diálogo y acompañamiento frente al uso de las tecnologías de la comunicación e información, permite el establecimiento de criterios para su máximo aprovechamiento en relación con el desarrollo de habilidades y comportamientos que favorezcan el desarrollo del pensamiento crítico, esto implica también un viraje en el modo de concebir la educación.

Desde esta perspectiva, las personas en permanente diálogo y conscientes del contexto en el que se encuentran, según Orozco (1997: 27), son «sujetos capaces de tomar distancia de los medios y sus mensajes, pero también sujetos ansiosos de encontrar en ellos lo espectacular, lo novedoso, lo insólito, todo eso que nos emocione, nos estremezca, nos divierta y nos haga salir, aunque sea por momentos, de nuestra rutina y existencia cotidiana».

Hasta este momento, los aportes de Vigotsky apuntan a comprender la interacción social como base en el proceso de aprendizaje. De hecho, en el estudio realizado por Ranzolin (2016), se observó que de la muestra de 232 adolescentes que participaron respondiendo el cuestionario diseñado para la investigación, el 78% expresó su preferencia por jugar videojuegos en compañía. Más adelante, en este artículo, se podrá observar esta relación observada durante la fase cualitativa del estudio.

4. Método

La metodología aplicada en la etapa del estudio que se presenta en este artículo fue de tipo cualitativa, descriptiva y de campo. A partir de esta definición, se reali-

³ Ya acuñado por Martín Barbero y que comprende el sentido de la comunicación como un espacio de interacción entre quien comunica y quien recibe el mensaje, «fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de reconocimiento» (Martín Barbero, 1987: 10).

zaron seis (6) entrevistas semiestructuradas, de 30 minutos cada una, a una muestra intencional conformada por dos (2) adolescentes, hermanas gemelas, de 14 años, estudiantes del tercer año de Educación Media General, en una escuela privada de la ciudad de Caracas, luego de jugar videojuegos, compartiendo el mismo espacio físico —su hogar— y durante igual cantidad de tiempo —20 minutos—. Adicionalmente, las gemelas pertenecían a una familia conformada por su madre, padre y dos hermanas, quienes también se involucraron como espectadoras de las participantes en el estudio —12 y 8 años—. Las entrevistas se realizaron a lo largo de seis sesiones -una por semana-, en su hogar.

Los géneros de los videojuegos empleados fueron estrategia —*Fire Emblem*—, mundo abierto y construcción —*Minecraft*—, deportes —*Wii Sport Resort*—, terror —*Silent Hill*—, disparo en primera persona —*Deer Hunter*— y rompecabezas —*94 segundos*—. A través de la realización de las entrevistas se obtuvieron datos que contribuyeron a interpretar la información recogida por medio de los cuestionarios y que, aunque no puede generalizarse, favorecieron el cruce de datos y la detección de coincidencias entre los elementos obtenidos a partir de ambas metodologías —cuantitativa y cualitativa, esta última el centro del presente artículo—.

Entre los juegos señalados como ‘más divertidos’ por las adolescentes participantes en el estudio, se observó preferencia por *Minecraft*, *Wii Support Resort* y *Silent Hill*, especialmente por su jugabilidad y posibilidad de interacción. Por otra parte, de acuerdo con lo señalado en las entrevistas correspondientes, *Deer Hunter* fue considerado como un videojuego ‘poco atractivo’ por ser predecible y no presentar suficientes retos, así como *Fire Emblem* por no haberse podido instalar en el equipo. Los dispositivos utilizados para la realización de la experiencia fueron celulares inteligentes, laptops y una consola de Wii. Para el momento, las adolescentes participantes en el estudio habían jugado videojuegos frecuentemente con estos equipos, siendo la primera interacción de los sujetos con los videojuegos a través de la consola de Wii. Las adolescentes, pertenecientes por edad a la generación Z, presentaron rasgos distintivos

de su época, entre ellos, la facilidad para la localización de información en línea como forma de conocer la realidad a la que se aproximaban y gusto por las aplicaciones interactivas como los videojuegos. Sin embargo, vale la pena destacar que el acceso a esta tecnología no siempre es estable y accesible en el contexto venezolano.⁴

Como categorías de análisis frente a la experiencia señalada, se retomaron las dimensiones de Lipman reflejadas en los apartados anteriores. Se procuró detectar habilidades para: 1) *La resolución de problemas* —orientadas a la localización de información para la solución de situaciones—; 2) *El análisis* —habilidad a través de la cual se pueden reconocer los componentes de un todo, hasta observar sus principios sustanciales y reagruparlos para establecer relaciones—; 3) *La toma de decisiones* —destinada a la elección entre dos o más opciones—. Se destaca que la finalidad última de este procedimiento fue detectar la emisión de juicios a partir de criterios, es decir, el resultado del ejercicio del pensamiento crítico según Lipman partir del diálogo y la conformación de comunidades de investigación.

5. Análisis y resultados

La investigación se enfocó en las cuatro dimensiones propuestas por Lipman: autocorrección, sensibilidad al contexto, orientados por criterios y juicios razonables, con la finalidad de valorar la presencia de componentes del pensamiento crítico en la utilización de videojuegos por parte de las adolescentes participantes del estudio. Al elaborar el presente artículo, los resultados obtenidos en el estudio inicial fueron leídos a la luz de las reflexiones realizadas por Vigotsky. El foco se ubicó en la mirada socio cultural para el aprendizaje y la impor-

⁴ Por ejemplo, la CEPAL mostró que Venezuela presentaba «la velocidad más lenta en el acceso a través de la banda ancha fija (1,9 Mbps). En cuanto al rendimiento, el país es uno de los más rezagados con solo 0,5% de conexiones de más de 10 Mbps y 0,2% de conexiones por encima de 15 Mbps». Señala el estudio que para 2015 todavía más de la mitad de la población no contaba con el servicio de conexión a Internet, había una importante participación en redes sociales y se marcaban diferencias de acceso entre las zonas rurales y las urbanas.

tancia de la Zona de Desarrollo Próximo —ZDP—, como componentes de las propuestas educacionales vinculadas al uso de los videojuegos.

Para Lipman las distintas dimensiones de análisis presentadas se definen de la siguiente manera:

Tabla 1: *Dimensiones de pensamiento crítico* (Lipman, 1998).

Autocorrección
Capacidad de encontrar errores en la propia forma de pensar o en la de otras personas, de clarificar ambigüedades o de detectar inconsistencias.
Sensibilidad al contexto
Observación de significado a partir de matices culturales o puntos de vista, el reconocimiento de diferencias por áreas de conocimiento o interpretaciones, la precisión en las traducciones, el énfasis o variaciones en las intenciones de los hablantes, entre otros.
Orientación por criterios
Identificación de las conductas que guardan relación con la presencia de valores compartidos, convenciones, esquemas comparativos comunes, requisitos, perspectivas, principios, reglas, estándares, definiciones, hechos, pruebas y propósitos.
Juicios Razonables
Observación de acuerdos tras deliberaciones, veredictos tras ensayos o encuestas, decisiones, determinaciones, soluciones a problemas reales o teóricos, clasificaciones o categorizaciones, evaluaciones, distinciones, conexiones y deliberaciones.

Fuente: Elaboración propia.

En relación con las cuatro dimensiones antes descritas, en los resultados del estudio destacan algunos indicadores que manifiestan la presencia de conductas sobre cada una. En primer lugar, la dimensión *autocorrección* apela a indicadores como «situar errores en el pensamiento de los otros», «son conscientes de los errores de su propio pensamiento» y «piden razones y criterios cuando no se han dado». Por otra parte, la segunda dimensión, entendida como *sensibilidad al contexto* se tradujo en indicadores conocidos como «observan que los significados de las definiciones se modifican en función al contexto» y «notan diferencias entre las situaciones actuales y situaciones pasadas aparentemente

semejantes». Así mismo, de la dimensión *orientado por criterios* se observaron los indicadores valores compartidos, convenciones, esquemas comparativos comunes, requisitos, principios y hechos; y, finalmente, con respecto a la dimensión *juicios razonables* se evidenció la presencia de valores y la valoración de acciones de los personajes.

En los indicadores correspondientes a la dimensión autocorrección entendido como «situar errores en el pensamiento de los otros» y «son conscientes de los errores de su propio pensamiento» (Lipman), se ofrecieron como evidencias que las adolescentes observaron entre sí la no comprensión o la realización errada de algunas de las acciones y procedimientos que se presentaban en los videojuegos ejecutados. Se manifestó, en este caso, la invitación a resolver las dificultades presentadas para las adolescentes y para los observadores externos —hermanas—, los cuales intervinieron libre y activamente para intentar solucionar y aclarar dudas a través de conversaciones y no por la intervención física de los dispositivos utilizados ante estos procedimientos.

Así mismo, se destacó la toma de conciencia de los errores de su propio pensamiento al realizarse la instalación del software de cada videojuego utilizado —una de los primeros pasos para alcanzar el disfrute del mismo—, así como la facilidad de ejecutar operaciones y probar varias opciones para canalizar la detección de fallas de pensamiento. Por otra parte, las adolescentes pudieron realizar diversas acciones de forma independiente, comprobando que éstas dominan diversos procesos y son capaces de corregirse a su debido momento.

Lo anterior fue evidente al momento de intentar instalar el videojuego *Fire Emblem*, en la que se observó la siguiente conversación obtenida durante el proceso y que muestra la detección del error y la autocorrección, así como la indicación para que se busque la solución al problema:

Y pide ayuda, X la niega y comenta: «yo tuve que averiguarlo, averígualo tú también» (Ranzolin, 2016).

Así mismo, las adolescentes mostraron capacidad para alternar, frente a las situaciones que se presenta-

ron, el desarrollo de operaciones, apreciándose la selección de alternativas, manipulación de equipos, redes y contenidos en línea; del mismo modo, y de cara al diálogo expuesto anteriormente, es posible ver esta alternancia en las operaciones una vez que no se mostraron errores o dificultadas en las acciones ejecutadas con anterioridad. Lo expuesto se evidencia a través del siguiente comentario:

Y: Yo me metí en una red social para ver fotos mientras se instalaba (Ranzolin, 2016).

En relación con si *piden razones o criterios cuando no se han dado*, las adolescentes solicitaron explicaciones al director de la actividad al desconocer alguna respuesta, o reconocían las intenciones del fabricante del software. Fue evidente la necesidad del ejercicio de diálogo, la presencia de espectadores o adultos significativos, que con sus opiniones favorecían o no la obtención de lineamientos. Este diálogo permitió la deducción de criterios, la práctica a través de la intuición y la utilización de la razón frente a la emoción —explicitado por los sujetos— para la resolución de acertijos y suposiciones. Se señala que el medio audiovisual domina la respuesta emocional porque engancha a partir del poder de la imagen, sin embargo, el videojuego parece exigir algo más que respuestas basadas en impulsos según se testimonia en esta experiencia.

Fueron de interés diálogos, casi poéticos, como el siguiente:

Y: Miren hay estrellas

¿Y hay una luna? Porque está todo oscuro y si no hay una antorcha...

X: Puedes salir trepándote a un árbol (Ranzolin, 2016).

En relación con la dimensión «sensibilidad al contexto», las adolescentes fueron capaces de detectar significados de definiciones que se ven modificados en función al contexto, se observó que no conocían el origen del videojuego, uno de los aspectos centrales para conocer el sentido del mismo. Quedó también en evidencia el desinterés por uno de los videojuegos, mas no por su origen y que, ante la falta de informa-

ción sobre el mismo, se inició el proceso de inferencia a partir del diálogo. Por otra parte, ante el indicador sobre la identificación de diferencias en situaciones presentes y pasadas supuestamente semejantes, entendido como patrones y modelos repetidos a lo largo del juego que pueden cambiar bajo diversas condiciones, las adolescentes verbalizaron haber encontrado comandos del teclado que se repiten en varios videojuegos para realizar las mismas acciones. Finalmente, los sujetos reconocieron diversos sistemas de valores presentes en los videojuegos encontrando oportunidades en función de lo que podían otorgar los distintos elementos detectados.

V: ¿Ustedes logran valorar a uno de los personajes?

X: sí

V: ¿De acuerdo a qué los valoran?

X: Yo los valoro. Por ejemplo, los *clíper* te pueden destruir las cosas pero cuando tú logras cazar uno y matarlo, ellos te dan pólvora y eso te ayuda (Ranzolin, 2016).

La evidencia de convenciones o acuerdos se alcanzó luego de la evaluación de conversaciones entre los sujetos de la investigación, sobre distintos elementos como personajes, situaciones, entre otros, estimando la relación entre estos, nuevamente gracias a procesos de diálogo.

Uno de los aspectos más interesantes surgidos de esta experiencia es el reafirmar el hecho de la importancia del intercambio de ideas casi natural entre quienes juegan videojuegos. Lo anterior rompe el mito del aislamiento entre quienes disfrutan de esta tecnología. Resulta de mayor interés, cómo esta realidad se presenta con mayor intensidad cuando interviene un adulto significativo —es decir, con influencia o relevancia para la vida del joven— lo que refuerza la teoría de las mediaciones expresada por Orozco⁵ y los supuestos de

⁵ Señala Orozco que «el «juego de la mediación múltiple», tanto en los medios, como en las audiencias, como en sus procesos de recepción, es lo que finalmente define lo que los medios logran, y lo que las audiencias se apropian, negocian o rechazan de los medios, así como el uso que hacen de ellos. Más que en la emisión, es justamente en el «largo y complejo» proceso de la recepción, donde se produce la comunicación, donde se le da su sentido. Un sentido que no es autónomo completamente de lo propuesto por los medios, pero que tampoco está restringido a eso» (Orozco, 1997, p. 28).

Vigotsky sobre la Zona de Desarrollo Próximo, en el caso de la compañía de pares al realizar ciertas operaciones.

Es característica de este indicador la siguiente comunicación:

V: ¿Había condiciones para avanzar en el juego?

Y: No

X: Ganar

Y: Es decir, el juego te dice cómo vas avanzando y si pierdes pierdes puntos de avance (Ranzolin, 2016).

En cuanto al tercer indicador, entendido como «esquemas comparativos comunes» de Lipman (1998), fue clara la presencia de comparaciones de un videojuego con otro utilizado previamente, se observaron relaciones sobre las posibilidades de diversión o entretenimiento, exigencia y jugabilidad.

A continuación, una conversación que ejemplifica el indicador anterior:

V: ¿Con qué juego pueden comparar esta experiencia?

X: Con *A Pensar* solo que con tiempo.

V: ¿Cuál es más divertido?

Y: Este, aunque es aburrido si lo juegas sola (Ranzolin, 2016).

El tema de comprender los requisitos para jugar videojuegos por parte de las adolescentes se presentó a partir de la solicitud de instrucciones o reglas de juego por parte de las videojugadoras, así como de las condiciones para avanzar en el juego. Sin embargo, luego fue notoria la disminución del interés por videojugar al tener que consultar las instrucciones, la ansiedad por jugar más que por entender las instrucciones, la necesidad de aclarar dudas para avanzar, la comparación entre distintos dispositivos de juegos y sus requisitos para avanzar, la importancia de actuar por instinto o impulsos cuando no hay reglas claras y el diálogo para comprender las reglas del juego, condición necesaria para progresar en el videojuego.

Una comunicación que ejemplifica este indicador es la siguiente:

V: ¿Ya habían jugado este juego?

X y Y: Sí, pero nunca en computadora.

V: ¿Por qué les emociona tanto?

X: Porque en computadora es diferente y lo ves todo distinto.

Y: En la tabla no tienes todas estas funciones.

X: En la tabla hay reglas y en la computadora es todo sin control.

V: Entonces, ¿cómo sabes que tienes que actuar si no hay reglas?

Y: —silencio— por instinto.

V: ¿Qué es un instinto?

X y Y: Un impulso que te motiva a hacer algo, como matar gente —en el juego (Ranzolin, 2016).

La importancia de favorecer el uso de herramientas tecnológicas como los videojuegos con base en principios o fundamentos guarda relación con el hecho de resguardar el objetivo primero de la educación para los medios, el cual consiste, como ya se ha mencionado, en incentivar una actitud crítica ante los contenidos de los medios de comunicación.

Finalmente, el último indicador de la dimensión orientado por criterios corresponde a «hechos» (Lipman), el cual se tradujo en el uso de razones y no emociones para resolver problemas. Parece, en este apartado, que las adolescentes son capaces de diferenciar el pensamiento crítico de un pensamiento desordenado o desestructurado. Al igual que Lipman, Vigotsky aportará información de interés en relación con el hecho de la importancia de tomar conciencia y conocer el contexto para potenciar el aprendizaje y generar apoyos para alcanzar metas de conocimiento.

Este indicador puede ser ejemplificado por medio del siguiente diálogo:

V: Les preguntaba antes si ustedes estaban conscientes de que tomaban decisiones, porque parece que trabajaban más por impulsos e instintos, ¿eso es así? ¿Qué era primero, el impulso y luego se daban cuenta de que estaban tomando una decisión o que estaban tomando decisiones y luego reaccionaban?

Y: no, no, no, primero tú, por ejemplo, ves una cabrita y dices «qué lindo el animalito» y luego «cónchale, esto me puede dar

cuernos, me puede dar carne, vamos a matarlo, y vas y lo matas», pero hay momentos como cuando tienes un zombie atrás, que simplemente te vas a voltear y le vas a dar, no importa qué te dé lo vas a matar y listo, si no él te mata a ti (Ranzolin, 2016).

La última dimensión que ofrece Lipman para el estudio del pensamiento crítico, «juicios razonables», señala indicadores como «decisiones» y «distinciones». En tal sentido, se observó que las adolescentes eran capaces de realizar arreglos para jugar a través de procesos diálogo, y con ello demostrar que eran capaces de resolver problemas y tomar decisiones, realizar trabajo en equipo y como consecuencia, brindar apoyo mutuo. Avanzar en un juego parece mucho más difícil y menos gratificante si no se producen estos procesos comunicativos.

El diálogo que se presenta a continuación ilustra lo que se desea expresar:

Y: Me dijeron que se pueden construir montañas rusas.

X: Pero eso es en modo creativo.

Y: ¡Vamos a hacer Disney!

X: Vamos a hacer un estado en el que se encuentren Howards, Panen [sic] y la ciudad de Divergente que es Chicago, ¿qué más se puede encontrar allí?

Y: ¡Ah! La Tierra Media, el Callejón Diagonal... Falta poco para la instalación.

X: Mi casa va a tener flores (Ranzolin, 2016).

Un segundo indicador de la dimensión mencionada anteriormente, se refiere a la solución de problemas a través del cual se intentó evidenciar que las adolescentes reconocieran diferentes opciones para resolver una situación y tomaran decisiones con los participantes para enfrentarse a problemas a lo largo del juego. Fue de interés la búsqueda de alternativas mediante el diálogo y la verificación de que no siempre se contaba con alternativas frente a las situaciones problemáticas que presentaba el videojuego.

V: ¿Conversaron durante el juego para ponerse de acuerdo en algo?

X: En estos 20 min. no, pero con un poco más de tiempo yo le hubiese preguntado a Y cuando se hiciera de día en el juego, qué hizo para encontrar el pueblito.

V: ¿Hubiesen hecho intercambios de información?

Y: Hubiésemos hecho intercambios de información (Ranzolin, 2016).

El último indicador analizado para la dimensión juicios razonables, corresponde a «conexiones», a partir del cual se observó si las adolescentes expresaron que lo visto en el videojuego se expresaba o enlazaba con aspectos de la vida real. Las adolescentes expresaron vivencias como las siguientes:

V: ¿El juego expresa cosas de la vida real?

Y: Sí

V: ¿Por ejemplo?

Y: Por ejemplo, para mí Caracas es una selva y Minecraft es como una selva, tú quieres algo y lo consigues y haces lo que sea para conseguirlo.

X: yo creo que tiene factores de la vida real porque tienes que trabajar para conseguir lo que quieres, en este juego también, y siempre en la vida real van a haber obstáculos y siempre en la vida real hay obstáculos, no es que todo se hace fácil, y cuando juegas conectado tienes que negociar con la gente para que se hagan alianzas (Ranzolin, 2016).

Quedaron en evidencia procesos de comparación, así como valores y actividades compartidas entre el mundo real y el videojuego como posibilidad para la resolución de problemas y la toma de decisiones de situaciones reales.

6. A modo de cierre

La *Generación Z* es la denominación que se le ha dado a un grupo de personas que han adoptado las TIC como herramienta de trabajo, entretenimiento, etc. No son cualquier conglomerado, conforman hoy, por ejemplo, adolescentes que viven de la interactividad y que, conscientes o no, están siendo formados en una manera de concebir la realidad y desarrollar sus propias habilidades cognitivas. Sin embargo, en países como Venezuela, en los que la brecha digital y el acceso limitado a las TIC es más evidente, puede entenderse también que la

inclusión dentro de la categoría Z, en ocasiones depende más de la disponibilidad y aprovechamiento de la tecnología que de un rango de edad.

Una de las tecnologías con las que esta generación se entiende, disfruta y aprende, son los videojuegos, hoy señalados como nuevos medios de comunicación según Peláez⁶ y por la educación en medios como espacios en los que sus usuarios deben ser alfabetizados, ya que su aprovechamiento puede favorecer el aprendizaje y desarrollo integral del niño y el joven, así como la mirada crítica frente a los medios audiovisuales y digitales.

En el desarrollo del pensamiento crítico, uno de los objetivos esenciales de la educación en medios, requiere intencionalidad en su enseñanza y en su estudio. Los resultados de la presente investigación ponen en evidencia que las dos adolescentes participantes en la investigación que dio pie a este artículo hacen uso de las cuatro dimensiones propuestas por Lipman —autocorrección, sensibilidad al contexto, orientados por criterios y juicios razonables—, como expresiones del pensamiento crítico. Sin embargo, es importante tomar en cuenta el planteamiento de Orozco (2012) cuando señala que el problema de fondo con el uso de la tecnología —videojuegos— y el aprendizaje de estos procesos cognitivos, es la falta de toma de conciencia sobre su presencia y, por tanto, la incapacidad para apropiarse de estos y de transferirlos a otras esferas de la vida. Así, si se reconoce como un valor el diálogo y la cooperación para el cumplimiento de retos en los videojuegos, podría entenderse como hipótesis la posibilidad de que estas habilidades se transfieran, por ejemplo, a esferas sociales, escolares o familiares de la persona en contextos diversos.

Un aspecto que emerge en la investigación es la presencia de diálogo entre las adolescentes para la resolución de problemas, la toma de decisiones y el análisis de elementos del contexto, procesos que evidencian el pensamiento crítico. Como se ha señalado anterior-

mente, Vigotsky ofrece a la educación en medios una de las claves teóricas que influyen en el desarrollo del pensamiento crítico y que también resalta Lipman al hablar de «sensibilidad al contexto». Esta clave guarda relación con la toma de conciencia por parte del ser humano de su incapacidad de permanecer aislado. Según lo que plantean Carrera y Mazzarella, para Vigotsky el entorno será siempre un factor determinante que permitirá alcanzar el aprendizaje y el esperado desarrollo de las máximas potencialidades de la persona.

La cooperación, gracias al diálogo y la sensibilidad hacia el otro —aunque no exista conciencia plena—, es garante de espacios de interacción para el desarrollo de prácticas que promuevan, por ejemplo, el desarrollo de pensamiento crítico. Este requiere sumirse en contextos y contenidos específicos para ser comprendido y estudiado. Vigotsky señalará que la Zona de Desarrollo Próximo —ZDP— explica la posibilidad de resolución de un problema de manera independiente o con la ayuda de un colaborador más capaz. Los resultados del estudio desarrollado demuestran la interacción que entre los videojugadores favorece procesos de resolución de problemas y toma de decisiones, elementos a seguir profundizando en futuras investigaciones.

Finalmente, se entiende que investigaciones que asocian procesos complejos como el desarrollo del pensamiento crítico, requieren asumir variables múltiples y profundizar en contextos y contenidos concretos para su verificación. La educación en medios, a través de sus distintas propuestas, se ha adjudicado el reto de estudiar el ámbito comunicacional con la finalidad de formar «en los medios y con los medios de comunicación» (Ferrés), entendiendo que las bondades de esta educación, pedagogía y didáctica son transferibles en su esencia a otras esferas de la vida de la persona —entiéndase también la capacidad de diálogo—. Los medios facilitan el conocimiento y la interpretación de lo que acontece en el mundo. De allí la importancia de desmitificarlos y aprovechar sus bondades, así como de alfabetizar a las generaciones que son capaces de manipularlos de forma intuitiva. En este sentido ¿qué tienen que decir en concreto los que ya han reflexionado sobre estos te-

⁶ «El videojuego, como medio masivo que es, también tiene la capacidad de llevar mensajes, expresar las ideas, críticas y consternaciones sociales/políticas de un autor o autores. A la vez que también es capaz de llevar toda una ideología como sucede en el cine o la televisión» (Peláez).

mas, los que son parte de generaciones anteriores a, por ejemplo, los *Jóvenes Z*? Por último, la investigación que da pie a este artículo constituye parte de la profundización sobre el constructivismo como pilar pedagógico de la educación en medios. Así, también se ha iniciado la discusión con algunos lineamientos propuestos por Vigotsky, los cuales se asocian con la propuesta de Lipman sobre pensamiento crítico, especialmente en el área de sensibilidad al contexto y el aprendizaje. Conviene ir a fondo en estos temas y validar su pertinencia como criterio de análisis, así como actualizarlos como tradición pedagógica asociada a la educación en medios.

Bibliografía

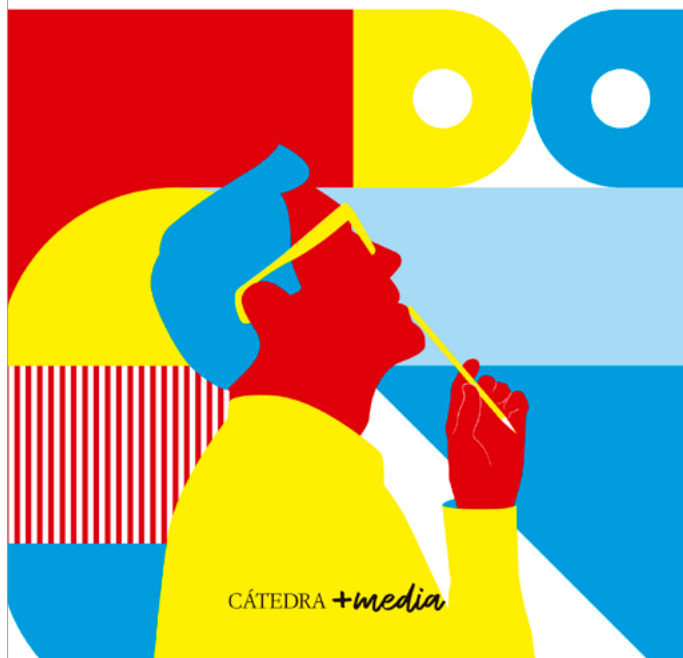
- BOISVERT, Jacques. *La formación del pensamiento crítico: Teoría y práctica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CARRERA, Beatriz y Clemen Mazzarella. «Vygotsky: enfoque sociocultural». *Educere*, 5(13), 2001, pp. 41-44. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35601309>.
- CEPAL. *Estado de la banda ancha en América Latina y el Caribe 2016*. Santiago: Naciones Unidas, 2016.
- FRASCA, Gonzalo. «Gonzalo Frasca, el uruguayo que diseña videojuegos con los que enseñan matemáticas en Finlandia». *Elige educar*, 2018. Recuperado el 25 de enero de 2018 de <http://www.eligeeducar.cl/gonzalo-frasca-uruguayo-disena-videojuegos-los-ensenan-matematicas-finlandia>.
- FERRÉS, Joan. *Educación y Televisión*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GEE, James Paul. *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*. EEUU: Macmillan, 2014.
- GÓMEZ-GARCÍA, Salvador, Antonio José Planells de la Maza y Mar Chicharro-Merayo. «¿Los alumnos quieren aprender con videojuegos? Lo que opinan sus usuarios del potencial educativo de este medio». *Educare*, 2017. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Educare/article/view/317270>.
- HERNÁNDEZ, Gustavo. «Introducción a la teoría de la educación para los medios». *Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación*, 13(1), 2001. Recuperado de http://www.banta-ba.ehu.es/formarse/ficheros/view/Introducci%F3n_a_la_Teoria_de_la_Educaci%F3n_para_los_medios.pdf?revision_id=56379&package_id=56305.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2007.
- LIPMAN, Matthew. *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- MASTERMAN, Len. *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1993.
- OROZCO, Guillermo. «Medios, audiencias y mediaciones». *Comunicar*, 8, 1997. Recuperado de: <http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-informacion-y-comunicacion-audiovisual/orozco.pdf>.
- *Educomunicación 2.0*. UNED Entrevistas, 2012. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JD8Di8qyv6g>.
- ORTEGA, Iñaki. *Generación Z. El último salto generacional. Resumen ejecutivo*. Bilbao: Universidad de Deusto, Atrévía, 2016.
- PASQUALI, Antonio. *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana C.A., 1990.
- PASTOR, José Luis. «Aprendizaje social y nuevas formas de entender el proceso de enseñanza-aprendizaje». *Padres y maestros*, 351, 2013. Recuperado de <http://revistas.upcomillas.es/index.php/padresymaestros/article/view/1045/889>.
- PELÁEZ, Bruno. «Videojuegos: Una aproximación». *Comunicología: Indicios y Conjeturas*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2006.
- RANZOLIN, Alexandra. *Videojuegos en el aula: Una propuesta asociada al desarrollo del pensamiento crítico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2016.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

Basado en hechos reales

Pilar Carrera



Pilar Carrera, *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*. Madrid: Cátedra, 2020, 182 págs.

El libro *Basado en hechos reales*, de Pilar Carrera, se enmarca en la nueva colección +Media, de la editorial Cátedra, que se propone explorar las enrevesadas relaciones entre cultura, sociedad y tecnología. Y lo hace problematizando las palabras de moda, no solo en filosofía y teoría de la comunicación, sino en general en los discursos hegemónicos que provienen de lo que ha sido llamado la «mediápolis». Se trata de nociones como *fake*, complejidad, transparencia, posverdad, objetividad, cuerpo... La tesis general del ensayo de Pilar Carrera es que todos estos conceptos tienen un poso reaccionario y esconden una pulsión identitaria de regreso al orden;

en virtud de ello, deben ser combatidos a través de una aproximación progresista y dialéctica a la sociedad.

No solo a los hegelianos —como quien escribe— llama poderosamente la atención la fuerza dialéctica, o más propiamente especulativa (entendida como la búsqueda de una raíz común a lo que parecía *prima facie* separado), que vertebra todo el libro de Carrera. En especial, esta pulsión dialéctica se encuentra en el capítulo dedicado al *fake*, estructurado a través de una inteligente disolución de polaridades dicotómicas clásicas que están conservadas en los discursos hegemónicos. El *leitmotiv* de la argumentación del capítulo (y en cierto modo, de todo el libro) es que son las estructuras formales (y casi trascendentales, en un sentido kantiano) las que hay que criticar, las estructuras lógicas que subyacen a los discursos hegemónicos, y no tanto sus contenidos. En otras palabras: no hay que dejarse arrastrar por algunas falsas oposiciones que no ponen en discusión el auténtico problema: el lugar de enunciación. ¿Cuáles son, según Carrera, estas (falsas) dicotomías?

En primer lugar, la clásica que contrapone verdad y mentira. En efecto, el *fake* es un dispositivo cultural distinto a la mentira o falsedad tradicional, porque encierra una voluntad de verdad incluso después de su desocultación como *fake*. El mecanismo clave que explica su fuerza es, según Carrera, el de la des-responsabilización: ya nadie asume la paternidad, la autoría de la difusión de una *fake news*. Además, el novedoso significante '*fake*', en lengua inglesa, está dotado de una extraña legitimidad, una especie de aura, justamente por ser pronunciado en este idioma en todas las demás lenguas. Pilar Carrera, en los lugares más propiamente epistemológicos del libro, pone énfasis con razón en que, en una época en que se pierde la noción de la verdad como adecuación, los medios ya no contrastan las noticias.

Aunque no esté en el libro de Carrera, puede ser paradigmático para ilustrar la fuerza de lo *fake* en la actual mediápolis el reciente caso del «tour de la Manada» en Pamplona y sus consecuencias sobre el colectivo Homo Velamine. Este grupo, que se define «ultrarracionalista» y que combate proactivamente lo que define «cuñadismo», inventó la noticia de que se ofrecía un tour

por Pamplona recorriendo las calles en que tuvieron lugar los hechos de la tristemente conocida violación durante los Sanfermines. Este *tour* no existió en ningún momento, pero los medios de todo tipo (en especial, los tradicionales) publicaron y difundieron viralmente la noticia, lo que llevó a una serie de denuncias contra Homo Velamine como presuntos organizadores de un *tour* inexistente. Finalmente, sus responsables fueron condenados por un juez por daños morales a la víctima de la violación. En este caso, precisamente por la falta de corroboración de la noticia (ni siquiera en sede judicial), la *fake news* se vuelve real (en sus efectos) y revuelve su potencia muy real contra quien pretendía denunciarla o visibilizarla.

Esto nos lleva a recordar lo que Heidegger decía en «La época de la imagen del mundo» sobre la noción romana de la verdad como asociada al poder: la palabra romana por excelencia ya no es la *alétheia* griega, sino el *imperium*, que determina una concepción de lo verdadero *a contrario*, a partir de lo *falsum*, de lo que cae, de lo que ha sido derrotado.

La segunda polaridad puesta en tela de juicio por Carrera es la clásica entre naturaleza y cultura. Mediante un ejemplo muy lúcido, el libro analiza el debate sobre la buena o mala maternidad como una cuestión teórica y política, y no como una vivencia individual (ni de naturaleza cultural ni natural-instintiva). Los discursos contrapuestos y siempre culpabilizadores sobre la maternidad serían para Carrera una metáfora para entender el fenómeno del *fake*, como confusión constante de mensajes, afectos y emociones. En definitiva: como producción de ruido que no ataca las estructuras fundamentales desde las que se enuncian los discursos contrapuestos.

Otra falsa oposición dialéctica que no se trata explícitamente como tal, pero que se podría añadir en esta misma lógica, es la que afecta a la mal llamada «crisis migratoria»: las respuestas aparentemente contrapuestas sobre esta presunta crisis, esto es, la securitaria que cierra fronteras y la humanitaria que salva naufragos y propone repartos de cuotas de migrantes entre países, en realidad pertenecen a un mismo paradigma reactivo,

cortoplacista, meramente técnico, que no afronta las raíces políticas, éticas e históricas de las migraciones.

También se critica en el libro de Pilar Carrera tanto la abstracta separación como la burda identificación entre relato documental y de ficción, a través de la perversa expresión «basado en hechos reales», y que Pilar Carrera ejemplifica de manera excelente mediante la serie de HBO *Chernóbil*. Este es uno de los puntos en que se aprecia que este libro no es solo crítico o descriptivo, sino también propositivo: en efecto, apuesta por una reconstrucción de esta falsa dicotomía entre lo documental y lo ficticio no en un sentido ontológico y objetivo, sino político y discursivo (p. 99).

Prosiguiendo en el método «dialéctico» de Carrera, el de la complejidad y el de la transparencia serían otros ejemplos de discursos hegemónicos solo aparentemente contrapuestos. En efecto, estas dos nociones son excusas para cancelar todo poder crítico, reflexivo y meta-discursivo, apelando a una especie de inescrutabilidad. Esto conduce a un necesario conformismo, por parte de ciudadanos que o bien no pueden cambiar lo que no comprenden, porque es demasiado complejo, o bien no tienen derecho a quejarse, porque los mecanismos del poder se les ofrecen de manera presuntamente transparente, sin velos.

Esta lógica, por cierto, allana el camino para la llegada de la tecnocracia, en el sentido de que fomenta la aparición del experto. Esta figura se contrapone inmediatamente a la del ciudadano pasivo, como mucho llamado a detectar *fake news* como quien pesca peces en el mar, sin reparar en las estructuras profundas que generan y viralizan estas falsedades. A este respecto, es significativa una cita de Deleuze que aparece en el libro: «No existe archivo del mar, solo existen archivos portuarios. El poder lo tiene el mar» (p. 22). Hay que sospechar del mar, del lugar desde donde se ejerce el poder.

¿Qué es ese mar? ¿Dónde está el poder? Es ubicuo, invisible, poderoso. Pilar Carrera insiste en la dificultad de visibilizar este poder mediático por la ausencia de distancia. En concreto, aborda este tema expresamente en la segunda sección del libro, titulada «Sociedad sin espectáculo», mostrando cómo la era de internet y las

redes sociales hace necesario revisar la mayoría de tesis de Guy Debord. La sociedad mediática sin espectáculo se muestra como aparentemente horizontal, acéfala, despolitizada; por ello, genera una falsa sensación de control y empoderamiento por parte del usuario, que se enfrenta con el medio, por primera vez, a solas, frente a las experiencias sociales del cine e incluso la televisión.

El mar del poder del que se ha hablado antes se ha infiltrado en nuestra cotidianeidad individual y ya es muy difícil no solo salir de él, sino incluso detectarlo. Y no solo detectarlo como una estructura de poder, sino detectarlo sin más. Carrera desarrolla en este sentido la noción de una «naturaleza camaleónica del medio» (p. 45): los medios son «la vida misma», y esa falsa inocencia y presunta ausencia de distancia es poderosísima.

Además, el capitalismo de las redes e internet, frente al capitalismo tradicional, no permite identificar fácilmente lo que Bataille llamaba «la parte maldita» (el consumo desahogado). En efecto, el consumo en estas redes es aparentemente lúdico, inofensivo, porque es *prima facie* no-crematístico: en las interacciones entre los usuarios en Facebook o en Twitter no se vende ni se compra nada, no hay intercambio de bienes materiales, y no es fácil percibir la creación de valor que se produce en cada uno de nuestros *clicks*.

En este mismo sentido de intento de ocultación camaleónica, las industrias que subyacen a las redes sociales y a internet han cambiado su manera de presentarse al público: los CEOs de esas grandes compañías tecnológicas que dominan el mundo ya no visten caros trajes ni conducen coches ostentosos. Como puede verse en la película *La red social*, comentada acertadamente por Carrera, estos nuevos magnates van en camiseta, en chanclas, en vaqueros y en bici. De este modo reducen la distancia con el usuario/cliente y desactivan, también en cuanto a su presentación estética, mecanismos de respuesta o rebelión, generando incluso oscuros deseos de identificación. A este respecto, glosa lúcidamente Carrera: «las chanclas son mucho más eficaces que las corbatas, si de despistar o de mistificar se trata» (p. 38).

El libro aborda además un problema generacional que es muy importante resaltar: los nativos digitales

serán probablemente incapaces, o menos capaces, de comprender que viven en el mar descrito anteriormente (al igual que las figuras bidimensionales de la extraordinaria novela geométrica *Planilandia* de Abbott no pueden comprender en qué consiste la tercera dimensión). Nuestras generaciones (también la de este recensor) han entrado progresivamente en ese mar, se han ido sumergiendo paulatinamente en él. Pero quien ya ha nacido inmerso en su interior carece de muchas de las herramientas teóricas para comprender la lógica de los medios que denuncia Pilar Carrera, y por tanto de oponerse a estos mecanismos hegemónicos. La pregunta que surge a este respecto es la siguiente: ¿Hay una responsabilidad moral y política colectiva por parte de la última generación no nativa digitalmente para concienciar acerca de todas las trampas discursivas y lógicas que aborda este libro?

Estamos ante un ensayo que, constantemente, critica la retórica de la novedad sin por ello caer en una nostalgia quejumbrosa. En este sentido, hay una gran fuerza positiva en la reivindicación de la distancia de los medios espectaculares, de esos medios que se articulan alrededor de la lógica de la contemplación, del *spectare*. A este respecto, señala Pilar Carrera: «Ni contemplación se opone a acción (entendida como libertad individual en términos políticos), ni interactividad equivale a acción, sino que, en el contexto mediático que se ha apropiado del concepto, es esencialmente un simulacro de acción, en modo alguno emancipadora» (p. 41).

La consecuencia política de este enunciado es que las redes sociales y la lógica de internet, lejos de empoderar a individuos y colectivos, los han desarmado políticamente. En el libro se habla de polución climática y mediática, pero más allá de la pregunta ecologista, siempre pertinente, que titula un libro de Jorge Riechmann *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista?*, cabe preguntarse, de manera más general, con Pilar Carrera: ¿derrotó el *smartphone* a los movimientos, sin más? ¿Y cómo se concilia esta pregunta con la observación de Fernando Broncano (en su reciente libro *Espacios de intimidad y cultura material*, perteneciente por cierto a la misma colección +Media) de que los movimientos tipo *occupy* nacen

como reacción ante el individualismo solipsista tecnológico, como búsqueda de otra forma de comunidad? En palabras de Broncano: «no es de extrañar que las formas de insumisión, los movimientos *occupy* vuelvan a los terrenos físicos, a la estética de los sin techo y al calor de las asambleas sentados en el suelo, en su nostalgia del concierto y el canto coral colectivo» (p. 101).

Otro de los grandes temas que se afronta el libro de Pilar Carrera es el de la posverdad. Frente a la manipulación informativa clásica, la principal novedad de esta noción consiste justamente en venderse como nueva (fundamentando así retrospectivamente al anterior marco, el de los medios tradicionales que sí nos ofrecían, presuntamente, la verdad, sin filtros ni ruido). En este sentido, es interesante la analogía que se desarrolla en relación con las pseudociencias, que al ser criticadas —justamente— afirman retrospectivamente de manera dogmática el paradigma científico *comme il faut*, presuntamente objetivo y casi sagrado. La crítica a la posverdad y a la pseudociencia responden por tanto a un mismo marco esencialista, a un deseo de regreso al orden, a la verticalidad, al fundamento.

Por ello, acierta Pilar Carrera al señalar que la posverdad (y se podría añadir, también las pseudociencias) no tiene nada que ver con la posmodernidad, que justamente criticaba toda pretensión —dogmática u ontologizante— de realismo y objetividad (p. 84). La misma crítica la extiende Pilar Carrera a la expresión con la que titula el libro, *Basado en hechos reales*, que pretende

sustraer a la crítica un elemento de ficción al presentarlo bajo el dogma de lo documental, lo objetivo y lo transparente.

Una mención aparte merece el interesante capítulo dedicado a Europa y al Modo de Representación Europeo (MRE), que apuesta por una visión no esencialista de Europa, entendida como un marco metatextual que funciona como elemento posibilitador de la coexistencia de diferentes relatos. Es difícil no compartir (y más en un momento de cierre de fronteras) esta reivindicación de una Europa abierta e híbrida, siempre proyectada fuera de sí (como decía Félix Duque en su ensayo *Los buenos europeos*): una Europa que reniega por igual del mito del origen y de la trampa de la novedad. Este modo de representación europeo concibe lo documental y la ficción como caras de la misma moneda, no como opuestos, pero tampoco como idénticos (p. 133). La reivindicación de esta Europa se hace «frente al contraataque actual de lo cultural, la pureza, la Verdad y lo identitario» (p. 149).

Estos son, por cierto, los blancos polémicos de todo este libro eficaz, denso y coherente. Un ensayo más pertinente que nunca tras la aparición de los virus mediáticos des-informativos y manipuladores que, por detrás de la pandemia del COVID-19, tienen visos de resistir y fortalecerse incluso cuando pase la emergencia sanitaria.

Valerio Rocco Lozano

Universidad Autónoma de Madrid, Círculo de Bellas Artes

Paulino Viota

LA HERENCIA DEL CINE

ESCRITOS ESCOGIDOS

ediciones asimétricas



Paulino Viota, *La herencia del cine. Escritos escogidos* (edición a cargo de Rubén García López). Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019, 360 págs.

Podemos aprender algo sobre poesía [cine, arte en general] mediante la mera consideración de lo que sobre ella han pensado las distintas épocas, sin llegar a la entontecedora conclusión de que no hay más que decir sino que las opiniones cambian. Acaso el estudio de la crítica como un proceso de readaptación, y no como una serie de azarosas conjeturas, nos ayude a extraer alguna conclusión acerca de lo que es permanente en poesía y

lo que es expresión del espíritu de una época, y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia. Examinando lo que ha parecido importante a una época y a otra, examinando afinidades y diferencias, podemos esperar un ensanchamiento de nuestra limitación y la desaparición de algunos de nuestros prejuicios.

He elegido para abrir esta reseña una cita perteneciente a la charla inaugural de las Charles Norton Lectures impartidas en Harvard en 1932 por T. S. Eliot¹, porque me parece que en ella se apuntan, mejor que lo yo podría hacerlo, algunos problemas que nunca han dejado de acechar a la crítica cualquiera que sea la materia sobre la que se aplique. Es fácil estar de acuerdo con Eliot cuando señala que, de forma habitual, la crítica (literaria, pictórica, musical, cinematográfica y detengo aquí la enumeración) no suele ir mucho más allá de la producción de «azarosas conjeturas» en torno a obras y autores (más sobre los segundos, además, que sobre las primeras, siempre más elusivas). Si ahora volvemos los ojos sobre las publicaciones cinematográficas producidas entre nosotros (aquí, limitada la extensión de este «nosotros» a la asendereada piel de toro) nos costaría encontrar textos distintos a los que se concentran en cultivar el exhibicionismo de un supuesto «gusto» nunca justificado cuando no pasan el tiempo en (de nuevo cedo la palabra a Eliot) «halagar la haragana afición a sustituir el estudio cuidadoso de los textos por la asimilación de las opiniones ajenas».

Todo lo anterior viene a cuento de la posibilidad ante la que me encuentro de proponer al sufrido frequentador de literatura cinematográfica la aparición entre nosotros de una *rara avis* en este terreno. Porque *La herencia del cine*, que reúne una amplia antología de los textos que recogen el trabajo de reflexión sobre el cinematógrafo de Paulino Viota en los últimos cuarenta años, supone un acontecimiento que no debería pasar desapercibido a los lectores atentos. Como todos los buenos aficionados al cine saben, Paulino Viota desarrolló entre 1966 y 1982 una importante carrera como realizador, que tuvo

¹ Existe una edición española de las mismas traducidas y prologadas por Jaime Gil de Biedma, con el título de *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix-Barral, 1968.

su punto más relevante en 1970, con la realización de *Contactos*, uno de los filmes esenciales de la historia del cine español. Retirado de la realización cinematográfica, lleva varias décadas dedicado al estudio de las grandes películas de la historia del cine, haciendo buena la frase que su admirado Jean-Luc Godard (al que ha dedicado un importante volumen) incluía en uno de sus primeros largometrajes: «la acción ha terminado. He envejecido. Comienza el tiempo para la reflexión». También, como en el caso el cineasta franco-suizo, para Viota no ha existido nunca una muralla china entre acción y reflexión, entre realización de filmes y escritura de textos críticos. De tal manera que, cuando hacía películas ya estaba haciendo crítica cinematográfica, y ahora que escribe sobre películas continúa, con otros medios, *haciendo cine*.

Lo que el lector encontrará en el volumen que nos ocupa es, nada más y nada menos, que una profunda inmersión en la materialidad de algunas de las grandes obras de la historia del cine —de *A Woman of Paris* de Chaplin a *De entre los muertos* (*Vertigo*) de Hitchcock, pasando por determinadas obras esenciales de John Ford (uno de sus cineastas de predilección) como *Río Grande* o *Centauros del desierto*, sin dejar de lado a Hawks (*¡Hata-ri!*) o Welles (*Sed de mal*). Viota nos propone, de la mano de los *maîtres à penser* del estructuralismo (Claude Lévi-Strauss y Roman Jakobson, en primera línea), un viaje al interior de la manera en que las obras cinematográficas están organizadas como máquinas de sentido y belleza (uno y otra no están reñidos, sino que se refuerzan entre sí)—. Contra una crítica exhibicionista que todo lo más puede preciarse de un *gusto*, Viota se adentra por caminos mucho más rentables para un lector avisado poniéndolo delante de las estrategias que las películas despliegan para hacerse comprender. Es en ese *comprender cómo comprendemos* que ha sido la gran herencia del mejor pensamiento estructural donde se juega su apuesta crítica.

Que además tiene no poco de cortesía con un lector generalmente ninguneado al que se le solicita, a la manera de Nabokov, que «aporte un poco de su sangre» incorporándose activamente al trabajo de lectura. Lejos

de cualquier moda (que, como señaló Coco Chanel, no es sino lo que pasa de moda) el trabajo crítico de Viota se aparta de cualquier narcisismo solipsista para entenderse como un diálogo con un lector con el que busca compartir un instrumental eficiente que le ayude a penetrar en los supuestos misterios de las obras. Si alguien tiene alguna duda le bastará leer con atención las páginas que nuestro autor dedica a John Ford para comprender que, como sucede siempre con todo gran cineasta, nada está presente en sus películas sin que exista una buena razón para ello. Debo decir que cualquier crítico que merezca ser leído (y, no se confundan, escasean bastante) sabe por experiencia propia que una gran obra de arte es un artefacto que busca, por todos los medios, la complicidad del espectador. Y que la función del crítico no es sino la de ser una especie de modesto Virgilio que señale a ese espectador, muchas veces desatento, dónde debe mirar y qué dimensiones de la obra en juego debe activar si quiere penetrar en los arcanos que la convierten en una experiencia singular. Basta echar un ojo a las páginas que Viota dedica al caballo del General Sheridan, a las canciones que interpretan en el filme los Regimental Singers o los distintos toques de cornetín militar que Ford utiliza en *Río Grande*, para darnos cuenta de lo que nos perdemos si despreciamos por banales estos detalles. Goethe pone en boca de Mefistófeles en su *Fausto* que verde es el árbol de la vida y que cualquier teoría es gris. Viota piensa que las cosas son exactamente al revés y da pruebas fehacientes del rendimiento de invertir el razonamiento del clásico.

Llegados a este punto el lector disculpará la extensión de la cita que viene a continuación pero creo que la belleza aliada a la contundencia con la que se exponen ideas pocas veces atendidas, la justifican por completo. Decía Jean Renoir en una célebre entrevista con François Truffaut y Jacques Rivette²:

tengo la impresión de que si pensamos como ciudadano del cine, en vez de pensar como ciudadano de tal o cual nación, eso modificará cada vez más nuestro criterio sobre el cine. Eso

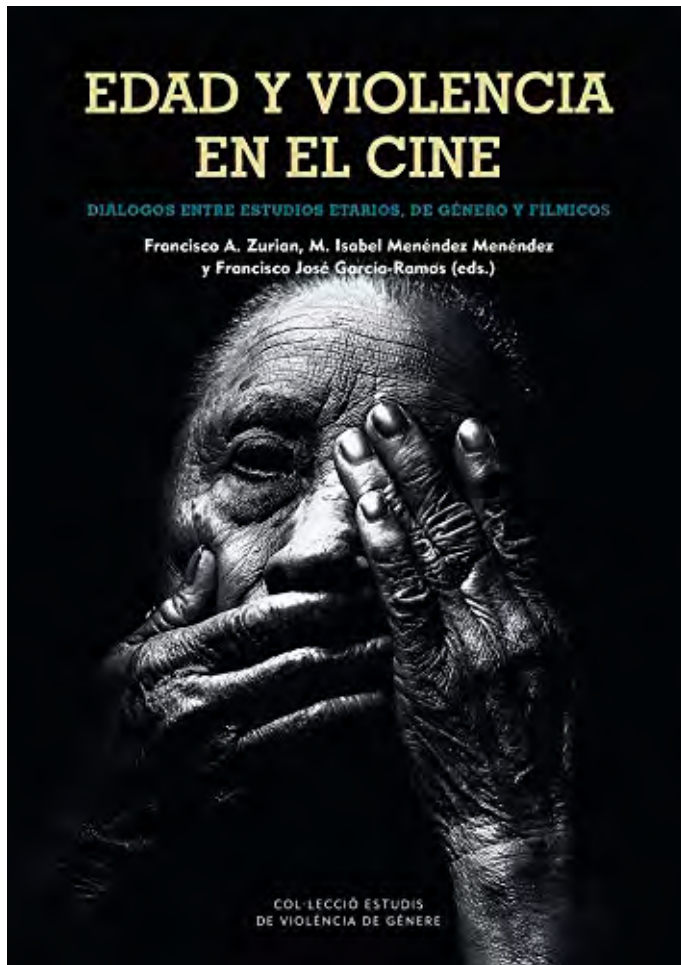
² TRUFFAUT, François y Jacques Rivette. «Entretien avec Jean Renoir». *Cahiers du cinéma*, 34, 1954, pp. 17-18.

puede permitirnos quizás hacer un determinado cine para el uso de un determinado público, de un público de especialistas; y creo que ese cine será mejor, y será posible porque se verá en varios países —con lo que conseguirá pagar el coste del negativo— no por grandes multitudes en un lugar, sino por pequeñas multitudes en varios lugares; y lo deseo ardientemente, porque tengo la convicción de que el cine es un arte más secreto que las artes que se llaman a sí mismas secretas. Se considera que la pintura es secreta, pero el cine es mucho más secreto. Se considera que el cine está hecho para las 6.000 personas del Gaumont Palace [hipódromo de Montmartre convertido en cine, 1911-1973, «el más grande del mundo»], no es cierto, está hecho para tres personas entre esas 6.000 personas. Encontré una palabra para los *amateurs* del cine, era la palabra *aficionados* [en español en el original]; me acuerdo de una corrida de toros, hace mucho tiempo; no sabía nada de las corridas de toros, y allí estaba yo, con personas que estaban todas muy contentas; y esas personas tenían delirios de entusiasmo cuando el torero hacía un pequeño movimiento así hacia la derecha; luego hacía otro pequeño movimiento, igualmente hacia la derecha, que me parecía el mismo, y todo el mundo le abroncaba; el que se equivocaba era yo: me equivocaba por ir a una corrida de toros sin conocer la regla del juego; siempre hay que conocer la regla del juego. [...] Bueno, el cine, en el fondo, es igual. Y todos los oficios los hacen —óiganme— no sólo *aficionados*, sino cómplices; en realidad, hacen falta cómplices; hacen falta colegas [*confrères*]. [...] Las cualidades, los dones o la educación que hacen a un pintor son los mismos que los dones, la educación y las cualidades que hacen al *amateur* de la pintura; dicho de otra manera, para disfrutar de un cuadro hay que ser pintor en potencia, si

no, no podemos disfrutarlo; y en realidad, para disfrutar de una película, hay que ser cineasta en potencia; hay que decirse: sí pero yo, habría hecho esto, habría hecho lo otro; es preciso que uno mismo haga películas, quizá sólo en la imaginación, pero hay que hacerlas, si no, no somos dignos de ir al cine.

En lugar de pensar los problemas del arte cinematográfico (del arte, en general) como algo inexplicable (posición tan del gusto de la crítica impresionista), Vio-ta entiende que el placer estético no solo no está reñido con el esclarecimiento y comprensión cabal de lo que lo hace posible estableciendo entre espectador y cineasta esa complicidad reclamada por Renoir. En el fondo de su trabajo resuenan los ecos de las afirmaciones de Susan Sontag cuando sostenía que «la finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y, por analogía, nuestra experiencia personal) fueran para nosotros más reales, no menos. La función de la crítica debiera ser mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, en lugar de mostrarnos su significado». Pero creo que nadie lo ha formulado mejor que David Oubiña: «se ven películas para saber cómo están hechas y se hacen películas para saber cómo hay que verlas».

Santos Zunzunegui



Francisco A. Zurian, M. Isabel Menéndez Menéndez y Francisco José García-Ramos (eds.), *Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos*. Islas Baleares: Edicions UIB, 2019, 203 págs.

El etarismo (del inglés *ageism*) es la discriminación por motivos de edad. Los estudios de esta forma de violencia están en auge entre las investigaciones sociológicas actuales y, en este caso, el libro se centra en cuestiones de género, debido a que las mujeres que sufren discriminación edadista la padecen añadida a las diversas formas de violencia de género habituales en el discurso patriarcal.

Zurian, Menéndez y García-Ramos editan en *Edicions Universitat de les Illes Balears*, concretamente en la *Col·lecció estudis de violència de gènere*, este conjunto de capítulos donde se analizan obras de géneros cinematográficos que van desde el cine ficcional al documental, pasando por el docudrama, y en el que se incluye la campaña #NoLoveShouldDieYoung que conciencia sobre los asesinatos transfóbicos en Brasil. Cine español, británico, francés, hollywoodiense, austríaco y mexicano, desde 1967 hasta 2018, copan buena parte de un volumen colmado de análisis de ejemplos concretos, pero también de definiciones, conceptos y aclaraciones sobre esta forma de violencia y los sesgos a la hora de capturarla con una cámara. Catedráticos, profesores e investigadores de la University of Massachusetts, Amherst, de la Complutense de Madrid, de la Rovira i Virgili, de la Universidad Internacional de La Rioja, de la Universitat de València, de Aston University, de la Universidade Federal de Sergipe, o de la Université Grenoble-Alpes se dan cita aquí con un objetivo común de denuncia social a través del análisis y la investigación.

La introducción de los tres editores es una reflexión sobre cómo la discriminación edadista y los conceptos preconcebidos socialmente llevan a autores a representar a este colectivo como personas en declive, ya en el «triste ocaso» de sus vidas, a pesar de que las estadísticas indiquen un considerable aumento del envejecimiento activo. Es de destacar la idea habitual que este preámbulo pone de manifiesto en el caso de las mujeres con respecto a los hombres y es que: «ellas envejecen, ellos maduran», por lo que la discriminación se manifiesta por partida doble en el caso de las féminas. A continuación, Barbara Zecchi firma un capítulo en el que analiza cómo se retrata la violación hacia mujeres mayores en cuatro cintas —*The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *The Mother* (Roger Michell, 2004), *Elle* (Paul Verhoeven, 2016), *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993)— que suponen excepciones en el cine pues, si el papel de la mujer como sujeto y objeto de placer en el cine desaparece conforme las actrices van cumpliendo años, en el caso de las violaciones se invisibiliza casi por completo, dando a entender que una

mujer madura no puede ser violada, puesto que no es deseable.

La maternidad para las mujeres maduras es otro de los ítems utilizados para la discriminación etaria a través de la invisibilización y la no representación. Antonio A. Caballero-Gálvez analiza cómo tres películas españolas —*Planes para mañana* (Juana Macías, 2010), *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018) y *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)— ponen de manifiesto que el cuerpo de la mujer madura puede escapar de los estereotipos y los cánones que la sociedad y el cine les tienen preparados. Para afrontar sus situaciones es importante llegar a la madurez como mujer empoderada o, como ocurre en alguno de los casos analizados, utilizar esa etapa de la vida para aprender a ser una mujer libre e independiente. Siguiendo el mismo hilo de mujeres maduras en el cine español, el siguiente capítulo se centra en las relaciones intrafamiliares propuestas por Benito Zambrano en *Solas* (1999). Lucía Tello reflexiona sobre los tres ejes de la sociedad patriarcal que afronta la película: el autoritarismo paterno, la violencia intrafamiliar y el abuso de la mujer en la vejez.

Jorge Belmonte Arocha y Silvia Guillamón Carrasco hacen un recorrido por las cazas de brujas de los siglos XVI-XVII hasta nuestros días para tratar la representación de este arquetipo en el arte y en el cine, culminando con un estudio del caso de la bruja vieja en el cine español en *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013) y cómo el director vasco utiliza el pretexto de los juicios a las brujas como instrumento comercial en su película.

Cambiando radicalmente de tema, David Asenjo aborda el tema de la violencia transfóbica y cómo es retratada en el cine en las tres edades —infancia, juventud y senectud—. Conceptos como *bullying*, disforia de género, cisgénero o *sexploitation* se ponen sobre el tapete para analizar los estereotipos que persiguen a las personas trans en cada una de las etapas, normalmente representadas dentro del docudrama.

A continuación, Raquel Medina recuerda cómo *Amour* (Michael Haneke, 2012) fue recibida como una obra maestra del director austríaco, aclamada por la crí-

tica y protagonista de diversas entregas de premios en el año de su estreno por la frialdad con la que trata la muerte digna de una persona *envejeciente*, en este caso, de Anne a la que le llega por manos de su marido, acto que la crítica —y el propio título del film— califican como un gesto piadoso y lleno de amor. Pero ¿y si no es un acto compasivo sino violencia de género? Medina hace reflexionar sobre el tema encarando la cinta con *Las buenas hierbas* (María Novaro, 2010), una película mexicana que aborda la misma problemática que *Amour* pero con un resultado diferente.

En otro orden de cosas, Claudiene Santos parte de un dicho popular brasileño —*maricón no muere, se transforma en purpurina*— para tratar el tema de los asesinatos trans en el país sudamericano, que es el más peligroso del mundo para el colectivo LGTBIQ+ donde la esperanza de vida de estas personas es de apenas 35 años. La discriminación institucional acentúa el problema social existente con una controvertida ley de «homicidio por condición de sexo femenino» que invisibiliza el número real de muertes al no incluir a las personas trans a las que, una vez asesinadas, el gobierno devuelve a su género biológico. Athos ha creado la campaña *Treinta y Cinco* (2019) bajo el lema citado con anterioridad #NoLoveShouldDieYoung para concienciar sobre la discriminación y los miedos a los que se expone este colectivo en apenas cuatro minutos y medio que Santos analiza con acierto plano a plano.

Sonia Kerfa, por su parte, utiliza el documental *Plaza de la soledad* (Maya Goded, 2016) para tratar uno de los grandes problemas a los que se enfrenta parte de las mujeres de la sociedad *envejeciente*: ser prostituta y madura. El 90% del sexo servicio lo ofrecen mujeres. Las instituciones obvian al cliente varón de la mayoría de sus campañas de concienciación y, a la hora de la representación, se encuentran personajes que son prostitutas y/o madres, por lo que la estigmatización de sus cuerpos les recuerda constantemente que ya no son deseables, que su fuente de belleza se les ha acabado y ya no son útiles para el sexo. Es entonces cuando el riesgo de exclusión incrementa exponencialmente, sobre todo en zonas donde la prostitución es la única salida econó-

mica que ven estas mujeres. A la hora de representar a prostitutas en pantalla, el cine de ficción se ocupa de las jóvenes —aquellas que pueden mostrarse porque el espectador aún quiere verlas—, mientras que las que han envejecido tienden a ser capturadas para el documental, normalmente con un tono victimista del que intenta huir *Plaza de la soledad*.

En definitiva, *Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos* es un volumen ambicioso en el que la discriminación fílmica por motivos etarios se analiza con el agravante de la violencia de género,

con casos que van desde la niñez hasta la muerte digna, pero siempre con un motivo común: denunciar las evidentes carencias en la representación de la vejez. La diversidad de autores de este libro colectivo garantiza que esas denuncias tengan variedad de enfoque: mujeres maduras, madres, colectivo LGTBIQ+, etc., por lo que estos diálogos interdisciplinarios servirán de continuo aprendizaje para el lector.

Laura Pacheco Jiménez

Universidad de Sevilla



ADRIANO MESSIAS

TODOS LOS MONSTRUOS DE LA TIERRA

BESTIARIOS DEL CINE Y DE LA LITERATURA

TRADUCCIÓN DE JOSÉ LUIS SANSÁNS



Adriano Messias, *Todos los monstruos de la Tierra: bestiarios del cine y de la literatura*. Traductor: José Luis Sans. Madrid: Punto de Vista Editores, 2020, 630 págs.

El mostrador de los miedos de la Tierra

En Halloween, típica festividad de los países nórdicos que el neocolonialismo globalizado implantó en el resto del mundo, muchas personas de las grandes ciudades, aprovechando la ocasión, salen a la calle a divertirse con

disfraces de lo más variopinto. ¿Sería una orgía del mal —sin ángeles ni hadas, en versiones de la propia imaginación o del vestuario hollywoodiense de los *famous monsters* del cine— nuestro telón de fondo mental colectivizado? En cualquier caso, a los niños les encanta, en la domesticación de la angustia, percibir que nuestra especie es mortal, que moriremos natural o violentamente. Y, lo que es peor: también sus padres, tan poderosos como frágiles, podrían ser exterminados por... ¡un monstruo! En la actualidad, las sociedades de consumo y del espectáculo han cambiado completamente la significación de un término que antes solía denominar a algo horrible, pero que hoy se presenta de formas bastante diferentes a las anteriores: lo que era terrible se ha convertido en algo conocido, familiar, íntimo y éxtimo¹ al unísono; así que, dialécticamente, hasta nuestra propia prole podría ser siniestra (¡todavía más si su apellido es Addams o Munster!). Freud ya había hablado de ello —mucho antes que la industria cultural—, destacando el hecho de que las palabras pueden tener dobles sentidos e, incluso, sentidos opuestos².

«Mostrar» quiere decir «dar a ver», pero no todo debería ser visto: el límite es lo «obsceno», lo que nunca debería ser puesto en escena, ya sea por motivos morales, estéticos o ideológicos. Con todo, y desde tiempos inmemoriales, primero en la transmisión oral de historias y leyendas y, luego, potenciado hasta el infinito gracias a las mañas de las artes visuales y de los efectos especiales, los exotismos se apoderaron del escenario, de la programación y de la imaginación. En otras palabras e imágenes: a Michael Jackson no le hizo falta morir para ser un *walking dead*; junto con su música y estilo únicos, merecedores de aplausos póstumos, el secreto de su éxito fue «parecer un zombi». De poco sirvió, más tarde, lavar su imagen, intentar ser padre y blanquearse el semblante: ¡quien quiere ser visto como un monstruo, sin duda, lo consigue!

Lo que era para asustar y desagradar, ahora es campeón de audiencia y modelo de identificación: Frankenstein, el proletario mecánico; Drácula, el paradigma del

¹ Término acuñado por Freud en 1919.

² Otro término freudiano que se empezó a extender en 1910.

elitismo y del parasitismo social; la Momia, la realización de deseos pendientes a lo largo de milenios; el Hombre Lobo, un ciudadano animal y pulsional, contrario a la civilización en las lunas llenas. Todos ellos son marginales y nocivos; fascinantes y, sin embargo, peligrosos y, nítida y especialmente, antisociales. Entretanto, todos estos, emblemáticos, aliados a una legión de réplicas y versiones, son cosas de un pasado remotamente reciente, porque ya estamos en el mañana; como decía Manoel de Barros, «Antes era peor; después, fue empeorando».

Hasta hace poco tiempo, había una carta de monstruos a disposición del cliente en los videoclubs (que ya no existen). En adelante, cualquiera puede ser uno, ya que los tópicos, arquetipos y mascaradas están harto disponibles para el parque humano. ¿Cómo saber todo lo que hay por ahí, sea en las tinieblas o a la venta como disfraces inofensivos? Aquí empiezan los méritos del trabajo de Adriano Messias de Oliveira. En estos «tiempos interesantes», hay tantos espantos nuevos que, en primer lugar, han de ser descritos, analizados y recensados como frutos recientes de la producción masiva: feos, sucios y malvados ahora pueblan nuestros sueños y realidades urbanas, proporcionado algunos deleites paradójicos, más allá del (políticamente correcto) principio del placer. He ahí la cuestión: ¿de qué forma los monstruos forman parte de nuestra economía libidinal, gustándonos o no?

Escribiendo este texto, escucho a los Ramones cantando «Cretin Hop», una oda a los descerebrados. Ellos mismos, y sus fans, fueron cariñosamente apodados *pinheads*. ¿De dónde vino eso? De una película clásica de... monstruos de verdad: *La parada de los monstruos* (1932). En efecto, su director, Tod Browning, también el del primer *Drácula* (1931), adaptó una historia ficcional, usando actores no profesionales —mejor dicho, atracciones circenses—. Junto a los personajes típicos —la mujer barbuda, el hombre sin huesos, los varios tipos de enanos de todos los sexos y demás troupe—, estaban también los oligofrénicos microcéfalos, «cabezas de alfiler». No obstante, tanto el film como aquel tipo de rocanrol son cosas antiguas; del siglo anterior, para ser más exactos: nuestra «antigüedad clásica». En

el actual, más allá de la imaginación convencional, hay fruiciones desconocidas hacia eternos miedos, como el extraño placer de conocer, y vale la pena analizarlos como verdaderos indicadores de la cultura.

El exhaustivo estudio de Adriano Messias recopila la prolífica y fantástica fauna que habita en el «imaginario colectivo», alias público; es decir, todos los espectadores, empezando por los más pequeños y siguiendo por los adultos a los que, sin miedo, todavía les gusta llevarse sustos pasterizados. Y los hay para todas las edades, para todas las preferencias: en las fábricas de sueños, la manufactura en serie del cine no para nunca, con novedades y reciclajes de criaturas consagradas. ¿Cómo orientarse, para elegir o huir, en medio a tanta oferta y variedad? Pues de la manera tradicional: con los «bestiarios», es decir, los catálogos de monstruosidades, un género literario-clasificador que existe desde hace muchos siglos, con lo más destacado de cada época histórica y sociedad. Así pues, se puede decir que el autor realizó, con mucho tino, dos tareas simultáneas: en los términos del discurso universitario, su tesis organizó semióticamente el universo de estos entes fabulosos que requieren estudio. Y, al hacerlo, se forjó un nuevo e inédito bestiario; necesario, porque, en el siglo XXI, de facto, los horrores pueden ser muy reales, nunca antes vistos. El hito traumático del 11 de septiembre inauguró la centuria con la violencia, partera de la historia, dando a luz insólitos terrorismos. A partir de entonces, los pavores nocturnos nunca más serían los mismos...

Como retorno de lo reprimido, muchos miedos vienen del pasado. El futuro, no obstante, también puede asustar, cuando las utopías insatisfactorias dan lugar a distopías aún «más peores», como diría Manoel de Barros. Es el caso paradigmático del zombi en la posmodernidad. Antes de él, la criatura del barón Víctor Frankenstein —bautizada metonímicamente como «el moderno Prometeo»— era considerada el único mito original producido en la modernidad. Pero él era un ser solitario y melancólico, preocupado en encontrar a otra con la que tener una relación; frustrado, buscaba vengarse del creador de su soledad. No se podía imaginar que, en el futuro, se le consideraría el precursor de la condi-

ción poshumana... Los zombis, al contrario, datan desde siempre —al menos antropológicamente— en Haití. Como en Haití podría ser por aquí, en cualquier territorio del capitalismo, los consumidores serán los candidatos apropiados para portarse como muertos vivientes, asolando y destruyendo centros comerciales y conjuntos residenciales, muertos vivientes con tarjetas de créditos. George Romero, el padre de todos, fue preguntado, alguna vez, en un *making-of*: «¿quién representaría, en los días de hoy, el papel del zombi, como alteridad absoluta?». El director, también ideólogo subversivo, contestó que podrían ser, por ejemplo, los palestinos, los refugiados, los migrantes, tomados como epígonos de lo que no puede ser asimilado: humanos, demasiado humanos; monstruosos, porque son diferentes.

Moraleja de la historia, de todas las historias: los monstruos son los otros, al ser, más que semejantes, diferentes. Por no ser iguales, serían peligrosos, portadores de una voracidad radical que destruiría nuestro narcisismo, ego y cuerpo, según sus voluntades avasalladoras. En definitiva, los semblantes del otro, capacitados para satisfacerse tanáticamente con nosotros, también pueden fascinarnos, en el masoquismo gozoso de las pantallas y de los disimulos, en el *delivery* de las intensidades, en las pesadillas *prêt-à-porter*.

Oscar Cesarotto

*Psicoanalista y profesor de Comunicación y Semiótica
(Pontificia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP)*



WHO'S WHO

**Ricardo Azuaga***e-mail:* jrag63@gmail.com

Ricardo Azuaga es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia (España), egresado de la Escuela de Artes, mención Artes Cinematográficas por la Universidad Central de Venezuela. Es profesor en esa misma Escuela y crítico de cine. Miembro de la redacción de la revista *Cine-oja* (1987-2001). Crítico del diario *Últimas noticias* entre 2005 y 2014. Ha publicado trabajos de investigación y participado como ponente en jornadas de investigación, congresos y charlas en Venezuela, España y México. Coordinador del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Colaborador en los libros *Cine documental en América Latina* y *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano*. Miembro de la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano (RICiLa).

Ricardo Azuaga holds a Ph. D. in Audiovisual Communication (University of Valencia, Spain), M. A. in Arts (Cinematographic Arts) at the Central University of Venezuela. Senior Lecturer of Film Studies and a film critic, he is a member of the editorial staff of *Cine-oja* magazine (1987-2001). Film critic of *Últimas noticias*, a national circulation newspaper, between 2005 and 2014. He has published papers and participated in conferences in Venezuela, Spain and Mexico. Editor of the volume *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*, he has contributed to the volumes *Cine documental en América Latina* and *Miradas desinhibidas: el nuevo documental iberoamericano*. He is a member of the Red de Investigadores de Cine Latinoamericano (RICiLa).

Ricardo Azuaga est titulaire d'un doctorat en Communication audiovisuelle (Université de Valence, Espagne), diplômé de l'École des Arts (Arts cinématographiques) de l'Université Centrale du Venezuela. Il est professeur d'Analyse filmique et est critique du cinéma. Membre de la rédaction du magazine *Cine-oja* (1987-2001). Critique du journal *Últimas noticias* entre 2005 et 2014. Il a publié des articles de recherche et a participé des congrès et des conférences au Venezuela, en Espagne et au Mexique. Coordinateur du livre *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Contributeur aux livres *Cine documental en América Latina* et *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano* et membre du Red de Investigadores de Cine Latinoamericano (RICiLa).

Ricardo Azuaga. Dottorato in Comunicazione audiovisiva (Università di Valencia, Spagna), diplomato presso la Scuola delle Arti (Arti cinematografiche) dell'Università Centrale del Venezuela. È professore di analisi del film e critico cinematografico. Membro della redazione della rivista *Cine-oja* (1987-2001). Critico del giornale *Últimas noticias* (2005-2014). Ha pubblicato articoli di ricerca e partecipato a convegni in Spagna, Messico e Venezuela, ha contribuito ai volumi *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Collaboratore dei libri *Cine documental en América Latina* e *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano*. È membro della Red de Investigadores de Cine Latinoamericano (RICiLa).



Pilar Carrera

email: pilar.carrera@uc3m.es

Pilar Carrera es Profesora de Comunicación en la Universidad Carlos III de Madrid y Vicerrectora de Comunicación y Cultura en la misma Universidad, donde dirige el Máster en Documental y Reportaje periodístico transmedia, en colaboración con RTVE, el Máster en Periodismo de agencia, en colaboración con EFE y el Título de Experto en Teoría del espectáculo y flamenco contemporáneo. Ha sido investigadora visitante en las Universidades de Harvard y Yale y en la London School of Economics. Entre sus numerosas publicaciones cabe citar *Andrei Tarkovski*, *Nosotros y los medios*, *Aki Kaurismäki*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual* o *Basado en hechos reales*.

Pilar Carrera is Associate Professor of Communication at the University Carlos III of Madrid, where she holds a position as Vice-President for Communication and Culture. She is the director of the Master's Degree in Documentary and Transmedia Journalism Report, in collaboration with RTVE, the Master's Degree in News Agency Journalism, in collaboration with EFE and the Expert Degree in Theory of Spectacle and Contemporary Flamenco. She has been visiting researcher at Harvard and Yale Universities and at the London School of Economics. She has authored, among other books, *Andrei Tarkovski*, *Nosotros y los medios*, *Aki Kaurismäki*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual* and *Basado en hechos reales*.

Pilar Carrera est Professeure de Communication à l'Université Carlos III de Madrid et Vice-rectrice de Communication et Culture de la même université, où elle dirige la Maîtrise en documentaire et reportage transmédia, en collaboration avec RTVE, la Maîtrise en journalisme d'agence, avec EFE et Les études d'expertise en Théorie du Spectacle et Flamenco contemporain. Elle a été chercheuse invitée aux universités de Harvard et de Yale et à la London School of Economics. Parmi ses nombreuses publications, on peut mentionner *Andrei Tarkovski*, *Nosotros y los medios*, *Prolegómenos para una Teoría de la Comunicación*, *Aki Kaurismäki*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual*. *Efectos de sentido y modos de recepción* ou *Basado en hechos reales*.

Pilar Carrera è Professore Associato di Comunicazione presso l'Università Carlos III di Madrid e Vice-Rettrice di Comunicazione e Cultura presso la stessa Università. Dirige il Master in Documental y reportage giornalistico trasmedia, in collaborazione con RTVE, il Master in Periodismo de agencia, in collaborazione con EFE ed il Titolo di esperto in Teoria dello Spettacolo e Flamenco contemporaneo. È stata Visiting researcher presso le università di Harvard e Yale e la London School of Economics. Tra le sue pubblicazioni, *Andrei Tarkovski*, *Nosotros y los medios*, *Aki Kaurismäki*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual* e *Basado en hechos reales*.



Basilio Casanova Varela

email: josebasiliocasanova@ccinf.ucm.es

Basilio Casanova Varela es doctor en Filosofía y profesor contratado doctor en la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte las asignaturas de Teoría del texto audiovisual, Arte contemporáneo y La conceptualización psicoanalítica. Es autor, entre otros, de los libros *Vida en sombras o el cine en el cine*, *Leyendo a Hitchcock*, *Análisis textual de North by Northwest* y *Repensando el arte moderno*. Es miembro de la Asociación cultural *Trama y Fondo*.

Basilio Casanova Varela holds a Ph. D. in Philosophy and is a lecturer at the Universidad Complutense de Madrid, where he teaches Theory of the Audiovisual Text, Contemporary Art and Psychoanalytical Conceptualisation. He has authored, among other publications, the volumes *Vida en sombras o el cine en el cine*, *Leyendo a Hitchcock*, *Análisis textual de North by Northwest* y *Repensando el arte moderno*. He is a member of the cultural association *Trama y Fondo*.

Basilio Casanova Varela est titulaire d'un doctorat en philosophie et est maître de conférences à l'Université Complutense de Madrid, où il enseigne théorie du texte audiovisuel, art contemporain et conceptualisation psychanalytique. Il est l'auteur, entre autres, des livres *Vida en sombras o el cine en el cine*, *Leyendo a Hitchcock*, *Análisis textual de North by Northwest* y *Repensando el arte moderno*. Il est membre de l'association culturelle *Trama y Fondo*.

Basilio Casanova Varela è Dottore di ricerca in Filosofia e docente presso la Universidad Complutense de Madrid, dove insegna Teoría del Texto Audiovisivo, Arte Contemporanea e Concettualizzazione Psicoanalitica. È autore, tra altri, dei libri *Vida en sombras o el cine en el cine*, *Leyendo a Hitchcock*, *Análisis textual de North by Northwest* e *Repensando el arte moderno*. È membro dell'associazione culturale *Trama y Fondo*.



María Gabriela Colmenares España

e-mail: colmenares.mariag@gmail.com

María Gabriela Colmenares España es Profesora Agregada del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela en la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico. Licenciada en Artes, Mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela. Máster y Doctorado en Estudios Socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California (Mexicali, México). Es coautora del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005). Miembro de la sección de Estudios Venezolanos de LASA (2014-2019), la Red de Investigación sobre Imaginarios y Representaciones (RIIR) y la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLA).

María Gabriela Colmenares España is Senior Lecturer at the Film Studies Department of the School of the Arts at the Universidad Central de Venezuela. M.A. and Ph. D. in Sociocultural Studies at the Autonomous University of Baja California (Mexicali, México). She co-authored the book *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005) and is a member of the Section on Venezuelan Studies of LASA (2014-2019), as well as of the Red de Investigación sobre Imaginarios y Representaciones (RIIR) and the Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLA).

María Gabriela Colmenares España est professeure associée au département de cinéma de l'École des arts de l'Universidad Central de Venezuela, section théorie et analyse cinématographiques. Elle est diplômée en Arts, avec une mention en cinéma, par l'Universidad Central de Venezuela. Maîtrise et doctorat en études socioculturelles par l'Université autonome de Basse Californie (Mexicali, Mexique). Elle est co-auteur du livre *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Caracas : Universidad Central de Venezuela, 2005). Elle est membre de la section d'études vénézuéliennes de la LASA (2014-2019), du Réseau de recherche sur les imaginaires et les représentations (RIIR) et du Réseau de chercheurs sur le cinéma latino-américain (RICiLA).

María Gabriela Colmenares España è Professore Associato nel Dipartimento di Cinema della Scuola d'Arte dell'Universidad Central de Venezuela, cattedra di Teoria e Analisi del cinema. È laureata in Arte, con specializzazione in Cinema, presso l'Universidad Central de Venezuela. Master e Dottorato in studi socioculturali presso l'Università Autonoma della Baja California (Mexicali, Messico). È co-autrice del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005). È membro della sezione di Studi venezuelani della LASA (2014-2019), della Red de Investigadores sobre Imaginarios y Representaciones (RIIR) e della Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLA).



Emilio Fernando García Díaz

e-mail: aemilium007@gmail.com

Emilio Fernando García Díaz, Doctor por la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid, Bachelor of Music (Violín) y Postgraduate Certificate (Violín Barroco) por el Trinity College of Music de Londres. Profesor Superior de Música de Cámara por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es Profesor de Música del IES *Doctor Marañón* de Alcalá de Henares. Director y Profesor de violín del Aula de Música del Centro Universitario Cardenal Cisneros de Alcalá de Henares.

Emilio Fernando García Díaz, Ph.D in Medicine by the Universidad Autónoma de Madrid, Bachelor of Music (Violin) and Postgraduate Certificate (Baroque Violin) by the Trinity College of Music in London. Professor of Chamber Music at the Royal Conservatory of Music of Madrid, he is Professor of Music at the IES *Doctor Marañón* in Alcalá de Henares. Director and Professor of violin at the Aula de Música, Cardenal Cisneros University Center in Alcalá de Henares.

Emilio Fernando García Díaz, Docteur par la Faculté de Médecine de l'Université Autonome de Madrid, licencié en musique (violon) et certificat de troisième cycle (violon baroque) du Trinity College of Music de Londres. Professeur de musique de chambre au Conservatoire royal de musique de Madrid, il est professeur de musique à l'IES *Doctor Marañón* de Alcalá de Henares. Directeur et professeur de violon dans la Salle de musique du centre universitaire Cardenal Cisneros à Alcalá de Henares.

Emilio Fernando García Díaz ha un dottorato in Medicina dell'Università Autonoma di Madrid, Bachelor of Music (Violino) e Diploma post-laurea (Violino barocco) del Trinity College of Music di Londra. Professore di musica da camera al Real Conservatorio Superior de Música di Madrid, è professore di musica presso l'IES *Doctor Marañón* di Alcalá de Henares. Direttore e professore di violino dell'Aula de música del Centro universitario Cardenal Cisneros di Alcalá de Henares.



Clara Janés

e-mail: i.clarajanes@gmail.com

Clara Janés es Licenciada en Filosofía y Letras y Maître ès arts en Literatura comparada por la Universidad de París-Sorbona. De su dilatada creación poética, traducida a más de veinte idiomas, cabe destacar *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) y *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traductora prolífica (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield y William Golding, entre otros), es autora asimismo de una abundante obra en prosa, que comprende el ensayo (como *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, 1996, *La palabra y el secreto*, 1999, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, 2010) y la novela (con *Los caballos del sueño*, 1989, y *El hombre de Adén*, 1991). Recientemente ha sido elegida Académica de la RAE, donde ocupará el sillón U.

Clara Janés holds a degree in Philosophy and a Master's degree in Comparative Literature from the University of Paris-Sorbonne. Her wide poetic production includes works such as *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) and *ψ o el jardín de las delicias* (2014), and has been translated into more than twenty languages. She is a prolific translator (texts by Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield and William Golding, among others). She has also published numerous works in prose, essays, e.g. *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), and *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) as well as novels such as *Los caballos del sueño* (1989) and *El hombre de Adén* (1991). Since 2015 she is a member of the Royal Spanish Academy.

Clara Janés a une Licence ès Lettres et a reçu son diplôme de maîtrise en littérature comparée à l'Université de Paris-Sorbonne. Sa vaste création poétique comprend des oeuvres telles que *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) et *ψ o el jardín de las delicias* (2014) et a été traduite en plus de vingt langues. Traductrice prolifique (de Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield et William Golding, entre autres), elle a également publié de nombreux ouvrages en prose, y compris des essais, par exemple *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), et *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) ainsi que des romans tels que *Los caballos del sueño* (1989) et *El hombre de Adén* (1991). Elle a récemment été élue membre de l'Académie espagnole de la langue.

Clara Janés è Laureata in Lettere e Maître ès Arts in Letteratura comparata presso l'Università di Parigi-Sorbonne. Della sua vasta opera poetica, tradotta in più di venti lingue, si segnalano *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) e *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traduttrice prolifica (testi di Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield e William Golding, tra altri). Clara Janés è anche autrice di una ampia produzione in prosa, con saggi come *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010), e romanzi come *Los caballos del sueño* (1989) o *El hombre de Adén* (1991). Nel 2015 è stata eletta membro della Real Academia de la Lengua Española (RAE).

**Xiomara Moreno**

e-mail: morenoxiomara@yahoo.com.mx; morenoxiomara@hotmail.com

Xiomara Moreno es Jefa del Departamento de la Escuela de Artes, Coordinadora de la Maestría en Teatro Latinoamericano y del Área de Artes del Doctorado de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela. Dramaturga publicada en *Antología de Teatro Clásico Venezolano* (2016), es autora de *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos* (Universidad Central de Venezuela, 2014), *Obras Completas 1982-2012* (Fundarte, 2013), *Ollantay* (EEUU, 2011), *Antología de Teatro Latinoamericano* (Instituto de Teatro Argentino, 2006), *Casa de las Américas* (Madrid, 2005), *ADE Teatro* (Madrid, 2001) y en *Casa de América* (La Habana, 2000). Además, ha sido guionista de televisión.

Xiomara Moreno is Head of the Department of the School of Arts, Coordinator of the Master in Latin American Theater and of the Section of Arts in the Doctoral Program in Human Sciences of the Central University of Venezuela. She is a playwright whose work has been published in *Antología de Teatro Clásico Venezolano* (2016) and has authored *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos* (Universidad Central de Venezuela, 2014), *Obras Completas 1982-2012* (Fundarte, 2013), *Ollantay* (USA, 2011), *Antología de Teatro Latinoamericano* (Instituto de Teatro Argentino, 2006), *Casa de las Américas* (Madrid, 2005), *ADE Teatro* (Madrid, 2001) and in *Casa de América* (La Habana, 2000). She has also been a television screenwriter.

Xiomara Moreno est Chef du Département de l'École des Arts, Coordinateur du Master en Théâtre Latino-Américain et Département des Arts du Doctorat en Lettres de l'Université Centrale de Venezuela. Dramaturge publié dans *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos* (Universidad Central de Venezuela, 2014), *Obras Completas 1982-2012* (Fundarte, 2013), *Ollantay* (Etats Unis, 2011), *Antología de Teatro Latinoamericano* (Instituto de Teatro Argentino, 2006), *Casa de las Américas* (Madrid, 2005), *ADE Teatro* (Madrid, 2001) y en *Casa de América* (La Habana, 2000). Elle a été aussi scénariste de télévision.

Xiomara Moreno è Direttrice del Dipartimento della Scuola delle Arti, Coordinatrice del Master in Teatro Latinoamericano e della sezione sulle Arti del Dottorato in Lettere dell'Università Centrale di Venezuela. Drammaturga pubblicata in *Antología del teatro clásico venezolano* (2016), ha pubblicato *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos* (Universidad Central de Venezuela, 2014), *Obras Completas 1982-2012* (Fundarte, 2013), *Ollantay* (Stati Uniti, 2011), *Antología de Teatro Latinoamericano* (Instituto de Teatro Argentino, 2006), *Casa de las Américas* (Madrid, 2005), *ADE Teatro* (Madrid, 2001) e in *Casa de América* (La Habana, 2000). È stata anche sceneggiatrice di testi televisivi.



Bibiana Patricia Pérez González

e-mail: bibiana.perez1982@gmail.com

Bibiana Patricia Pérez González es Máster en Psicopedagogía, profesora en la Universidad de San Buenaventura (Medellín) y Docente invitada en la Universidad Pontificia Bolivariana. Doctora en Comunicación e Interculturalidad por la Universitat de València (España) con una tesis titulada *Biopolítica e Imperio: modos de subjetivación en Colombia frente al dispositivo biopolítico de la guerra*, en la actualidad es Coordinadora de la Unidad de salud mental en E.S.E, del Hospital Departamental Tomás Uribe Uribe de Tuluá (Colombia).

Bibiana Patricia Pérez González holds a Master's degree in Psychopedagogy. She teaches at the University of San Buenaventura (Medellín) and is a guest lecturer at the Pontifical Bolivarian University. Ph.D in Communication and Interculturality, University of Valencia, with a thesis titled *Biopolítica e Imperio: modos de subjetivación en Colombia frente al dispositivo biopolítico de la guerra*. She is currently Coordinator of the Mental Health Unit at the Tomás Uribe Uribe Departmental Hospital in Tuluá (Colombia).

Bibiana Patricia Pérez González est titulaire d'une licence en psychopédagogie, enseignante à l'université de San Buenaventura (Medellín) et conférencière invitée à l'Université pontificia bolivarienne. Titulaire d'un doctorat en communication et interculturalité de l'université de Valence (Espagne), avec une thèse intitulée *Biopolítica e Imperio: modos de subjetivación en Colombia frente al dispositivo biopolítico de la guerra*, elle est actuellement coordinatrice de l'unité de santé mentale de l'hôpital départemental Tomás Uribe Uribe de Tuluá (Colombie).

Bibiana Patricia Pérez González ha un Master in Psicopedagogia. Docente presso l'Università di San Buenaventura (Medellín) e docente ospite presso la Pontificia Università Bolivariana. Ha un Dottorato di ricerca in Comunicazione e interculturalità dell'Università di Valencia (Spagna) con una tesi intitolata *Biopolítica e Imperio: modos de subjetivación en Colombia frente al dispositivo biopolítico de la guerra*. Attualmente è coordinatrice dell'Unità di Salute Mentale dell'Ospedale Dipartimentale Tomás Uribe Uribe di Tuluá (Colombia).



Alexandra Ranzolin

e-mail: aranzolin@gmail.com; aranzolin@uma.edu.ve

Alexandra Ranzolin es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB); Máster en Educación, mención Procesos de Aprendizaje (UCAB); Máster en Comunicación y Educación por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Doctoranda del programa interuniversitario en Comunicación de las Universidades de Sevilla, Huelva, Málaga y Cádiz en la línea Educomunicación y Alfabetización mediática. Actualmente es Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Monteávila; investigadora asociada en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad Central de Venezuela (ININCO-UCV) en la línea educación, comunicación y medios y profesora invitada en el Instituto de Estudios Superiores de Administración (IESA).

Alexandra Ranzolin holds a B. A. in Social Communication from the Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), a Master's degree in Education with specialization in Learning Processes (UCAB), a Master's degree in Communication and Education, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Doctoral student at the Interuniversity Program in Communication, Universities of Seville, Huelva, Malaga and Cadiz in Education and Media Literacy. She is currently Dean of the Faculty of Education Sciences at the Universidad Monteávila; a researcher associated with the Institute of Communication Research at the Universidad Central de Venezuela (ININCO-UCV) in education, communication and media and guest professor at the Institute of Higher Studies in Administration (IESA).

Alexandra Ranzolin est Diplômée en Communication sociale de l'Université catholique Andrés Bello (UCAB) et a une Maîtrise en éducation avec mention en processus d'apprentissage (UCAB) et une maîtrise en communication et éducation de l'Université autonome de Barcelone (UAB). Doctorante du programme interuniversitaire en communication des universités de Séville, Huelva, Malaga et Cadix dans le domaine de l'éducation et de l'éducation aux médias. Elle est actuellement doyenne de la Faculté des Sciences de l'Education de l'Universidad Monteávila; chercheuse associée à l'Institut de recherche en communication de l'Universidad Central de Venezuela (ININCO-UCV) dans le domaine de l'éducation, de la communication et des médias et professeur invité à l'Institut des hautes études en administration (IESA).

Alexandra Ranzolin è laureata in Comunicazione Sociale presso l'Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Master in Educazione con specializzazione in Processi di apprendimento (UCAB), Master in Comunicazione ed Educazione presso l'Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Dottoranda del programma interuniversitario in Comunicazione presso le Università di Siviglia, Huelva, Malaga e Cadice nel campo dell'educazione e dell'alfabetizzazione mediatica. Attualmente è Preside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Monteavila; Ricercatrice associata presso l'Istituto di Ricerca sulla Comunicazione dell'Universidad Central de Venezuela (ININCO-UCV) nel campo dell'educazione, della comunicazione e dei media e docente invitata presso l'Istituto di Studi Superiori in Amministrazione (IESA).



Francisco Silvera

pacosilvera@gmail.com

Francisco Silvera es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Sevilla y Doctor por la de Valladolid. Músico y escritor, ha sido editor de Juan Ramón Jiménez y publicado en torno a su concepto de «Obra»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez*, *Crisis de un paradigma*, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez*, *JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor*, *Ornato y Ellos*, *Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* junto al profesor Javier Blasco y *Obra y Edición en JRJ*. También ha editado la poesía de Antonio Carvajal en *Alzar la vida en vuelo*. Como narrador ha publicado *Las apoteosis*, *Libro de las taxidermias*, *Libro de los humores*, *Libro del ensoñamiento*, *Álbum blanco*, *Tenebrario*, *De la luz y tres prosas granadinas*, *Libro de las causas segundas o Las criaturas*, *Mar de Historias. Libro decreciente*, *La Gloria del Mundo*, *Libro de los silencios* (XXV Premio de la Crítica Andaluza), *Pintar el aire y El mar de octubre*.

Francisco Silvera holds a Master's degree in Philosophy from the University of Seville and a Ph. D. from the University of Valladolid. Musician and writer, he has been editor of Juan Ramón Jiménez and has published about his concept of «Work»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez*, *Crisis de un paradigma*, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez*, *JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor*, *Ornato y Ellos*, *Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* (with Javier Blasco) and *Obra y Edición en JRJ*. He has also edited the poetry of Antonio Carvajal in *Alzar la vida en vuelo*. As a narrator he has published *Las apoteosis*, *Libro de las taxidermias*, *Libro de los humores*, *Libro del ensoñamiento*, *Álbum blanco*, *Tenebrario*, *De la luz y tres prosas granadinas*, *Libro de las causas segundas o Las criaturas*, *Mar de Historias. Libro decreciente*, *La Gloria del Mundo*, *Libro de los silencios* (XXV Premio de la Crítica Andaluza), *Pintar el aire* and *El mar de octubre*.

Francisco Silvera a une Licence en Philosophie de l'Université de Séville et est titulaire d'un doctorat de l'Université de Valladolid. Musicien et écrivain, il a été l'éditeur de Juan Ramón Jiménez et a publié autour de son concept de «Oeuvre»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez*, *Crisis de un paradigma*, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez*, *JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor*, *Ornato y Ellos*, *Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* (avec Javier Blasco) and *Obra y Edición en JRJ*. Il a aussi édité la poésie d' Antonio Carvajal dans *Alzar la vida en vuelo*. En tant que narrateur, il a publié *Las apoteosis*, *Libro de las taxidermias*, *Libro de los humores*, *Libro del ensoñamiento*, *Álbum blanco*, *Tenebrario*, *De la luz y tres prosas granadinas*, *Libro de las causas segundas o Las criaturas*, *Mar de Historias. Libro decreciente*, *La Gloria del Mundo*, *Libro de los silencios* (XXV Premio de la Crítica Andaluza), *Pintar el aire* et *El mar de octubre*.

Francisco Silvera è laureato in filosofia presso l'Università di Siviglia, Dottorato dell' Università di Valladolid. Musicista e scrittore, è stato l'editore di Juan Ramón Jiménez e ha pubblicato intorno al suo concetto di «Opera» i volumi *Copérnico y Juan Ramón Jiménez*, *Crisis de un paradigma*, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez*, *JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor*, *Ornato y Ellos*, *Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* (con Javier Blasco) e *Obra y Edición en JRJ*. Ha curato la poesia di Antonio Carvajal in *Alzar la vida en vuelo*. Come narratore ha pubblicato *Las apoteosis*, *Libro de las taxidermias*, *Libro de los humores*, *Libro del ensoñamiento*, *Álbum blanco*, *Tenebrario*, *De la luz y tres prosas granadinas*, *Libro de las causas segundas o Las criaturas*, *Mar de Historias. Libro decreciente*, *La Gloria del Mundo*, *Libro de los silencios* (XXV Premio de la Crítica Andaluza), *Pintar el aire* e *El mar de octubre*.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*.
Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, "ed." ou "coord." doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, "ed." or "coord." should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (segundo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporgerà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, “ed.” o “coord.” deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico ‘fin-de-siècle’ y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org