



Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona*

“Nosotros, el pueblo”  
Figuraciones de la toma de la calle en  
la historia del cine

Clara Santaolaya Cesteros

---

# NOSOTROS, EL PUEBLO

---

Figuraciones de la toma de la calle en  
la historia del cine

**Clara Santaolaya Cesteros**

---

TESI DOCTORAL UPF / 2020

**DIRECTOR DE LA TESI:**

Dr. Santiago Fillol

**DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ**





A mi familia, por enseñarme el verdadero significado del concepto “pueblo”, por aceptarme y acompañarme siempre en mis aventuras descabelladas y por seguir despidiéndome en cada uno de los andenes de todos mis “últimos trenes a Shanghái”.

A Pedro, por compartir conmigo todas las luchas, tanto las que hay ahí fuera como las de aquí dentro. Por ser el motivo, por ser siempre mi revolución pendiente.



## Agradecimientos

A Santiago Fillol, por acompañar y dirigir esta tesis desde la distancia con la empatía, la seguridad y la confianza necesarias para conseguir, no solo llegar a buen puerto, sino también aprender y disfrutar el camino. Gracias.

A Jorge Lozano, por escuchar, aconsejar y tenerme presente. Por intentar aportar un enriquecedor tinte semiótico a mis inestables primeros pasos como investigadora.

A María Luisa Ortega, por esa charla sobre documental latinoamericano en la Filmoteca Nacional. Por, aún sin darse cuenta, darme la bienvenida a Madrid.

A Álvaro, por ser el faro que ha alumbrado este solitario camino; por los consejos, los ánimos, la confianza ciega y la compañía, sobre todo por la compañía. Por estar siempre pendiente. Si ha habido un activista de esta tesis ha sido él. Gracias amigo, sin ti estaría perdida.

A Josep, por el proceso, por las cañas de ayuda mutua, por cuidarnos. Por lo que aquello que comenzó en Barcelona y continuó en Madrid perdure en Washington o donde sea.

A Miguel, por llegar en el momento preciso para hacerme volver a creer. Por estar siempre dispuesto a resolver mis dudas, a proponerme congresos, charlas y clases o a tomar unos calimochos.

A Gabriela Vargas, por facilitarme tan amablemente su tesis y permitirme adentrarme en el apasionante mundo del activismo cinematográfico de Barcelona.

A todos los amigos que me han ayudado con esto y que han aportado su granito de arena, ya sea con ideas, con escucha activa, con risas, con apoyo, con paciencia o con comprensión. Mil gracias.



## **Resumen**

Este trabajo de investigación se propone realizar un particular recorrido por la historia del cine a través de la figuración de la toma de la calle, es decir, a través del gesto mediante el cual la masa se hace presente y reclama para sí misma la dignidad de pertenecer al pueblo, de ser el pueblo. Tomar la calle es, en este sentido, un acto supremo de enunciación colectiva con el que las sociedades se autodeterminan y afirman, mediante la reunión de sus cuerpos, movimientos y gestos plurales, que, en ese momento, pasan a actuar de concierto. Esta tesis tratará de analizar cómo los pueblos se han representado a sí mismos en uno de sus gestos más determinativos, a través del estudio de diversas películas pertenecientes a tres de las principales corrientes cinematográficas: el clasicismo, la modernidad y la contemporaneidad. La intención de esta investigación será, pues, atisbar, en esas mismas imágenes, ciertos aspectos sintomáticos, y acaso esenciales, de las sociedades que las han ido ideando y filmando a lo largo del devenir de la historia.

Palabras clave: toma de la calle, sublevación, levantamiento, protesta, pueblo, masa, multitud, cine, puesta en escena, figuración.

## **Abstract**

This research work intends to give a particular overview of the history of cinema through the appearance of street demonstrations; that is, through movements by which the masses show their presence and reclaim for themselves the dignity of belonging to the people, of being the people. In this sense, street demonstrations are therefore the ultimate act of collective statement by which societies self-determine and assert themselves through the gathering of pluralistic bodies, movements and actions which, at that moment, work together. This thesis intends to analyse how peoples have represented themselves in one of their most determinative gestures through the study of various films belonging to the three main cinematic currents: the classicism, the modernity and the contemporaneity. The intention of this research is therefore to observe, in these images, certain symptomatic and perhaps essential aspects of societies that have been devised and filmed over the course of History.

Keywords: street demonstrations, rebellion, uprising, protest, people, masses, multitude, cinema, mise-en-scene, appearance.





## Prefacio

*No te busques en el espejo,  
en un extinto diálogo en que no te oyes.  
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.  
Allí están todos, y tú entre ellos.  
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.*  
Vicente Aleixandre

A pesar de no ser la primera película filmada, *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (*La Sortie des usines Lumière*, Lumière, 1895) sí fue la primera obra proyectada ante el público, así que, por norma general, ha sido considerada como el origen y nacimiento del cine. A finales del siglo XIX, los hermanos Lumière filmaron a los obreros de su fábrica de artículos fotográficos al terminar su turno de trabajo, es decir, ya la primera película de la historia presentaba a un grupo de trabajadores abandonando el espacio privado para insertarse en el espacio público. La estampa, en apariencia cotidiana, se retrata en un plano general fijo de cuarenta y cinco segundos en el que se muestra a un buen número de trabajadores traspasando los dos enormes portones de la fábrica, para después, ya en la calle, tomar direcciones opuestas y salir de cuadro. Al principio de la escena, puede observarse a los operarios quietos tras los portones durante varios segundos, aguardando a que los Lumière les indicasen cuándo debían comenzar a avanzar. En ese lapso de tiempo, esperando a que sus patrones -y ahora también directores- marcaran la acción, el proletariado permanece alineado como un solo ente, parapetado tras una estructura rígida de madera que, en una suerte de marco primigenio, contiene toda su fuerza comunal (Farocki, 2003: 36).<sup>1</sup>

Sin embargo, esta apariencia colectiva no perdura, es volátil. Si bien la cámara lograba transformar al grupo de obreros en un poderoso ejército de figurantes mientras estos aguardaban juntos y en silencio, en el momento en el que atraviesan los portones y se dispersan, todos ellos pasan a convertirse en individuos, con sus propias características personales. De esta forma, entre la acompasada masa pueden distinguirse diversas figuras particulares; como el hombre del perro, que trata de llamar la atención de la cámara, gesticulando de manera llamativa en primer término; la mujer que decide volver a cruzar

---

<sup>1</sup> Farocki, que profundiza en esta figuración y sus ecos a lo largo de la historia en su obra *Obreros saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), ilumina aún más esta cuestión, al afirmar que si bien, primeramente, la vida proletaria estaba sincronizada por el orden industrial, tras el nacimiento del cine, la puesta en escena añadió una nueva sincronización al movimiento de la masa trabajadora (2003).

apresuradamente la calle y choca contra otra compañera; o los exagerados gestos al caminar de varios trabajadores, balanceado los brazos y marcando el paso. Este tipo de comportamiento puede responder, a su vez, a diversas causas: nerviosismo por las nuevas e inusuales órdenes de los patrones, incompreensión ante el novedoso hallazgo tecnológico o inexperiencia con el propio dispositivo cinematográfico. Pero, por otra parte, también podría tratarse de un intento de escapar a la atenta mirada de la cámara, o lo que es lo mismo, a su control.<sup>2</sup> Del mismo modo, lo que estos trabajadores podrían estar intentando aquí es, una vez abandonada la rigidez de la fábrica, ser capaces de escapar de la masa y significarse como individuos, acaso con la intención de hacerse así visibles para la historia.



Siguiendo ese mismo hilo de pensamiento, todos estos gestos estarían mostrando el consciente o inconsciente intento de individualizarse por parte de los primeros figurantes de la historia o, dicho de otro modo, su empeño por pasar de lo general a lo particular. Es, por tanto, sorprendente que ya en la primera obra realizada por los Lumière se pueda percibir la omnipresente tensión entre individualidad y colectividad que definirá la representación del pueblo en todo el cine que vendrá después. De esa manera, en su salida de la fábrica, estos obreros actuarían como una suerte de prólogo o de preámbulo visual del resto de la historia del cine popular, al plantear, ya en los mismos albores de la cinematografía, un interrogante que sigue vigente aún a día de hoy en la representación de la masa, que, a su vez, bien podría formularse así: si después de salir de la fábrica el proletariado no comparece conjuntamente, ¿su existencia como tal se desintegra? Es decir, cuando se encuentra en el espacio público, ¿solo en el acto de manifestarse y autoconstituirse como colectivo pueden los trabajadores recuperar su propia potencia esencial? De ser así, sería posible afirmar

---

<sup>2</sup> No en vano, Farocki señala también esta breve toma cotidiana como el primigenio nacimiento de la vídeo-vigilancia y de las cámaras de seguridad, que, a lo largo de los últimos años, han acompañado a la masa de forma constante (2003).

que, una vez fuera del encuadramiento laboral, únicamente en el acto de tomar la calle puede el proletariado mantener tal nombre.

En *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*, 1941), por otra parte, Sturges narra las aventuras de un exitoso director de cine de Hollywood que quiere realizar una película auténtica y veraz sobre la miseria y la pobreza que sufren los más desfavorecidos de la sociedad. Inmediatamente, la maquinaria de Hollywood se pone a la defensiva, al considerar mucho más ventajoso seguir enfocando el brillo del *star-system* y la “fábrica de sueños”, que tan buenos resultados le había dado hasta la fecha. “¿Quién quiere ver eso?”, increpan a Sullivan sus productores. “¿Quieres hacer algo como Capra?”, continúan, dudando de que el “niño mimado” de la industria, es decir, un director frívolo y colmado de riqueza y halagos, pueda siquiera imaginar lo que supone vivir en la miseria y mucho menos filmarlo, más allá de una visión absolutamente alejada y exotizada.<sup>3</sup> Aún así, pese a la oposición de todo el mundo, Sullivan, en un intento por documentarse en profundidad, decide abandonar su vida de lujos para convivir, anónimamente, con el hombre sin recursos. Sin embargo, tal y como sus productores vaticinaban, el director recae directamente en una paradoja, ya que él, ente completamente individual y perteneciente a las más altas esferas de poder, no podrá nunca entender lo que significa ser un “hombre ordinario” hasta que no se mezcle completamente con él; en otras palabras, hasta que no pierda, sin posibilidad de recuperación, todos sus privilegios. Sturges, inteligentemente, aplica al tratamiento de su obra esa misma contradicción. Así, pese a nombrarlo, invocarlo y referenciarlo de manera recurrente, el pueblo está prácticamente ausente a lo largo de la mayor parte de la cinta. Han de transcurrir treinta y siete minutos de metraje para que el pueblo aparezca por primera vez, y lo hace siempre detrás de los protagonistas, casi como un telón de fondo o como un momentáneo tapiz costumbrista sobre el que los personajes centrales discuten, avanzan o sienten, para que, en seguida, sus privilegiados rostros vuelvan a ocupar completamente la pantalla, eclipsando de nuevo la imagen del pueblo por completo.

---

<sup>3</sup> El único personaje que no pertenece a las altas esferas de poder en esta secuencia, el mayordomo del propio Sullivan, también intenta disuadir a su jefe, ofreciéndole una opinión tan certera como cínica: “La pobreza es como una enfermedad de la que hay que alejarse”, por tanto, según su opinión, una película de esas características tan solo atraerá a los ricos morbosos, nunca a los pobres, como pretende el director. El proletariado, por el contrario, únicamente se verá invadido y comprometido en su intimidad. Además, concluye el mayordomo: “Ellos ya lo conocen todo acerca de la pobreza y la necesidad, se lo aseguro”.

Aunque Sullivan se vaya acercando poco a poco a la experiencia del pueblo ordinario, la centralidad de su figura en la planificación y su permanente focalización narrativa siguen siendo manifiestas, incluso cuando decide protestar junto a los trabajadores de la ciudad por sus terribles condiciones laborales. Parece evidente, por tanto, que hasta que él mismo no se autorepresenta como un “hombre ordinario” -en realidad, engañándose, en cierto modo, a sí mismo, dada su procedencia y recursos-, tampoco puede afirmarse como parte del pueblo, ni, por ende, llegar a comprender lo que este significa. Esta cuestión acaba tornándose tan fundamental para Sullivan que, tras ser apresado y condenado injustamente, rechaza la posibilidad de salvarse apelando a su yo-pasado y por ello termina en la cárcel. Así, asumiendo las consecuencias de pertenecer al pueblo y de vivir la experiencia del pueblo, sintiendo en su propia piel el desequilibrio social, Sullivan logra convertirse, por fin, en parte del pueblo llano. La cinta, plagada de autoreferencias cinematográficas, elige que sea, precisamente, ante la gran pantalla del cine de la iglesia del penal, cuando el protagonista comprende, por fin, lo que supone pertenecer al pueblo. Es en ese momento cuando se puede observar, por primera vez en todo el metraje, el rostro del proletariado en primer plano, encarnado en todos esos presos y feligreses negros que ríen ante la pantalla, al ritmo del salmo *Let my people go* y de las torpezas de Pluto.

De esa manera, la evolución del personaje de Sullivan culmina con él riendo en medio de ese mosaico de rostros sin nombre, centralizado, pero totalmente integrado. De modo que, si con los Lumière se podía observar cómo el pueblo, de forma más o menos consciente, tendía a significarse y a hacerse notar, es decir, a perdurar y convertirse en “hacedor de su propia Historia”,<sup>4</sup> aquí, se recorre el camino inverso. Sullivan quiere diluirse en la masa, perder su máxima personalización de gran estrella hollywoodiense para hermanarse con el proletariado, y pretende hacerlo, como los obreros de los Lumière, también a través del cine. La máxima individuación posible busca pues, en el celuloide, la posibilidad de desdibujarse en lo colectivo, conformado así el paso de lo particular a lo general y redundando, aunque sea en sentido contrario,

---

<sup>4</sup> Aunque Brenez considera que Courbet retrataba a las vacas y a los campesinos como si fueran reyes (2020: 123), antes del nacimiento de la fotografía, la mayoría de las obras de arte solo registraban la imagen de los poderosos; así, las esculturas, los enormes oleos y los ricos tapices se centraban en retratar exclusivamente a los grandes y sus acciones, dejando a la humilde multitud en un segundo plano, como un mero telón de fondo. Sin embargo, primero la fotografía y después el cine, dejaron de discriminar a sus modelos, tomando a los grandes y a los humildes por igual, equiparándolos, únicamente, por el hecho de pertenecer al orden de la memoria, convirtiendo, de tal forma, sus imágenes, por primera vez, en “hacedoras de la Historia”, en una suerte de contra-plano con/contra la anterior hegemonía histórica de los privilegiados.

en la misma tensión colectividad/individualidad con la que los Lumière se tropezaron casi medio siglo atrás.



Y es que en el cine, el espectador se encuentra solo consigo mismo y, a la vez, forma parte del juego de transferencias de un espectáculo masivo; dicho de otro modo, la cinematografía es un arte de masas que se dirige al colectivo, y a la vez se disocia en provecho de lo individual. En esta permanente conjunción de lo plural y lo singular, en la que entran en juego las representaciones colectivas y singulares del director, el espectador y el público, se revela buena parte de la naturaleza del cine, en la que por un lado -el de Metz-, se despersonalizaría el “yo” del director a través del carácter impersonal y discursivo de la enunciación fílmica, y, por otro -el de Derrida-, se despersonalizaría el “tú” mediante la estructura fantasmática de la imagen, que posibilita, a su vez, la actividad deconstructiva del espectador (Labandeira, 2012: 101-102). De ese modo, el cine se articularía siempre en torno a un “entre”: entre el director y el espectador, entre tú y yo, entre nosotros.<sup>5</sup> Hay que tener también en cuenta que ese “entre” no es más que la distancia abierta por lo singular en sí mismo. Así pues, entre un singular y otro, hay contigüidad, pero no continuidad, se trata, por tanto, de uno u otro, de uno con el otro, pero nunca del uno en el otro, porque eso ya sería algo distinto tanto de lo uno como de lo otro (Nancy, 2006: 20-22).

El cine parte pues del fundamento común de la comunidad y la comunidad como fundamento del ser, siendo, por tanto, como decía Nancy, singular y plural a la vez, indistinta y distintamente (*ibid.*: 38-44). El cine es, por ende, el encuentro del hombre con la masa, o, en otras palabras, el punto de falla entre lo individual y lo colectivo. De esa forma, al filmar cada gesto individual como un “desafío al dolor”, a la

---

<sup>5</sup> Para decir “nosotros” siempre hay que tener en cuenta el “aquí y ahora” o, mejor dicho, “nosotros” plantea, en sí mismo, un “aquí y ahora”. Del mismo modo, “nosotros” no puede ser nunca simplemente “el nosotros” como sujeto único, ni tampoco un “nosotros” indistinto como generalidad difusa. Por tanto, “nosotros” enuncia siempre una pluralidad, pero también una división, por lo que únicamente es capaz de proyectar un escenario en el que varios sujetos pueden decir “yo” a la vez de forma independiente, pero ese “nosotros” nunca llegará a ser la suma ni la yuxtaposición de esos mismos “yo”, sino tan solo su condición de posibilidad (Nancy, 2006: 81).

vez inmediato y político, se estaría determinando la conexión individuo-comunidad, donde ese mismo gesto sobreviene (Didi-Huberman, 2014b: 221). Así, entre los obreros que salen de la fábrica de los Lumière y los hombres y mujeres que se manifiestan hoy en día en Minneapolis por el *Black Lives Matter*, se articula toda una historia de la representación de los pueblos en el acto de levantarse, pero también, de ubicarse en esa delgada y frágil línea “entre” lo colectivo y lo individual, es decir, en esa irrepresentabilidad figurativa que supone ser, al tiempo, singular y plural. Pero, tal y como afirma Aumont, el cine, en esencia, busca, precisamente, aprehender aquello que es impalpable; por lo que, desde su mismo comienzo, ha intentado captar con ahínco todo lo irrepresentable y lo fugitivo, o lo que es lo mismo, la mímica desapercibida de un grupo de operarios que abandonan, en su individuación, el marco colectivo de lo inadvertido (1997).

# ÍNDICE

<b>Resumen/Abstrac .....</b>	<b>v</b>
<b>Prefacio .....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>1. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE CLÁSICO .....</b>	<b>21</b>
1.1 La mirada burguesa a la toma de la calle en los albores del cine.	21
1.1.1 Desencadenante y final de la toma de la calle griffithniana .....	22
1.1.2 El <i>decoupage</i> de la toma de la calle y la ausencia del “rostro ordinario” .....	30
1.1.3 El punto de vista burgués griffithniano.....	37
1.2 El héroe colectivo en la toma de la calle soviética .....	45
1.2.1 La ruptura de la causalidad clásica y el montaje “de atracciones” .....	50
1.2.2 La intencionalidad de la masa y el <i>pathos colectivo</i> .....	54
1.2.3 La particularidad del caso pudovkiniano .....	63
1.3 Fascismo y exaltación de la masa en la Europa de entreguerras.	77
1.3.1 La ornamentación de la masa y la preconización del fascismo .....	77
1.3.2 El deshumanizado enaltecimiento nacional.....	86
1.3.3 La toma de la calle festiva y la interrupción del <i>pathos colectivo</i> .....	94
1.4 La “figura mesiánica” en el cine clásico estadounidense.....	103
1.4.1 La metaforización de la toma de la calle clásica y el “mesías” primigenio.....	104
1.4.2 La comicidad en la mirada del “otro”.....	111
1.4.3 La reconversión del “mesías” en “hombre ordinario” ...	115
1.4.4 El primer plano del “hombre ordinario” tomando la calle .....	125



<b>2. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE MODERNO .....</b>	<b>131</b>
2.1 La desaparición del pueblo clásico .....	131
2.2 Desde el interior de la niebla .....	150
2.3 El cine del mayo francés .....	173
2.3.1 Las construcciones inmediatas .....	175
2.3.2 La reflexividad semiótica .....	188
2.4 La toma de la calle contracultural norteamericana .....	208
2.5 Hacia un Tercer Cine latinoamericano .....	228
2.5.1 La imagen imposible de Tlatelolco .....	236
2.5.2 El contra-mito glauberiano .....	247
2.5.3 Dos tesis revolucionarias en el Cono Sur .....	254
<b>3. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE CONTEMPORÁNEO .....</b>	<b>269</b>
3.1 Revisitar el pasado para habitar el presente .....	269
3.1.1 La hauntología posmoderna del 68 .....	269
3.1.2 La toma de la calle a través de la conciencia de subalternidad .....	291
3.1.3 Entre las imágenes de la revolución y la revolución de las imágenes .....	298
3.2 El documental social contemporáneo .....	308
3.2.1 La democrática fragmentación del punto de vista .....	312
3.2.2 El activismo performático en la toma de la calle .....	324
3.3 Desconfiar de las imágenes .....	338
3.3.1 Rastrear un sentido político perdido en las imágenes .....	339
3.3.2 Buscarse a sí mismo en las imágenes .....	356
3.4 Reformulaciones contemporáneas de herencias clásicas en la toma de la calle .....	364
3.4.1 La masa revolucionaria zombi .....	365
3.4.2 La pérdida de la conciencia de clase en la lucha contemporánea .....	371
3.4.3 Inversiones de la toma de la calle clásica .....	380

<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>399</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>415</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>439</b>



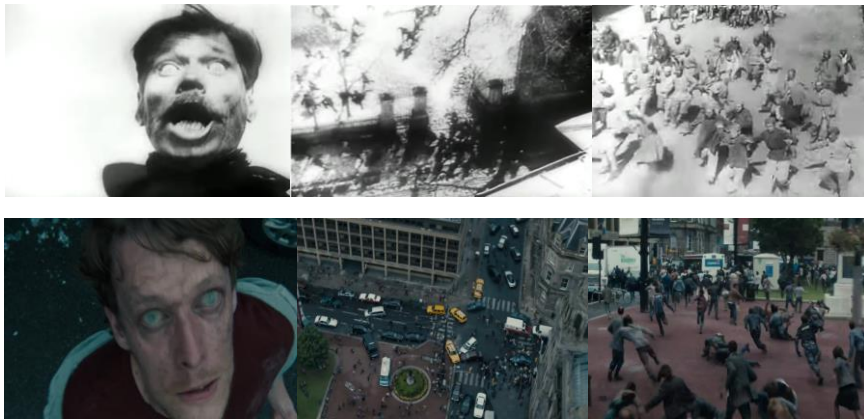
## INTRODUCCIÓN

*Así como los incendios iluminan toda  
la ciudad, las revoluciones iluminan  
todo el género humano.  
Los Miserables*

Con motivo de la conmemoración de los 20 años de la Revolución de 1905, el Comité Central del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) encargó a Vsévolod Pudovkin rodar *La Madre* (*Mat*, 1926), una adaptación de la novela homónima de Gorki. La obra narra el despertar ideológico de una anciana campesina a través del sufrimiento de su hijo, Pável, un joven obrero juzgado y encarcelado por el régimen zarista debido a sus ideas revolucionarias. La secuencia final de la cinta plantea una multitudinaria sublevación proletaria, que toma las calles de la ciudad, para, desde una perspectiva generalista, luchar contra la atávica injusticia del sistema ruso y, desde otra perspectiva más particular, colaborar con la huida de la cárcel de un grupo de presos políticos liderados por Pável. En esta secuencia, Pudovkin narra dos levantamientos paralelos -el del pueblo y el de los presos, este último rápidamente sofocado y dejando a Pável como único superviviente- que acaban confluyendo en una sola marcha colectiva, al reunirse todos en un mismo puente con la intención de enfrentarse a la caballería del zar, que pretende, a su vez, reprimirlos con dureza.

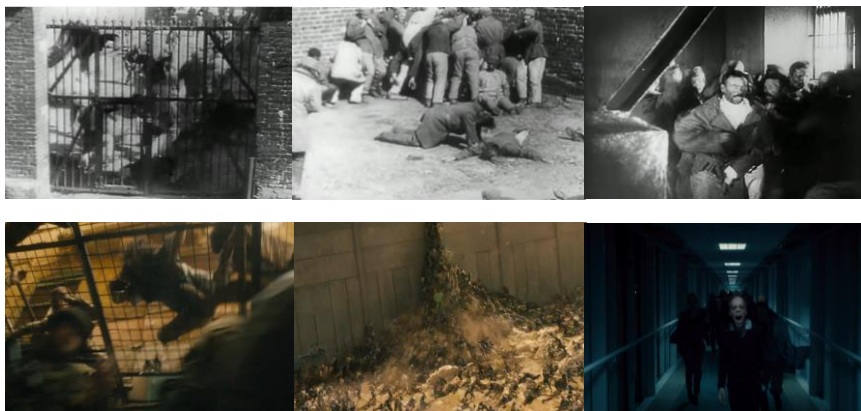
Marc Forster, por su parte, en *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, 2013), rueda a una horda de zombis que pretende penetrar en Jerusalén con una articulación formal muy similar a la que Pudovkin utilizó, en su día, para rodar al proletariado soviético levantándose contra la opresión. Como en *La Madre*, Forster muestra a los no-muertos atravesando las defensas de la ciudad sitiada mediante una planificación que va de varios grandes planos generales picados de la masa avanzando para tomar las calles de la capital, a una serie de planos más cerrados de su acometida.

Del mismo modo, es enormemente significativo que las dos obras prefieran mostrar más planos cortos de aquellos que se oponen a la marcha -es decir, de la población reaccionaria soviética, en el caso de Pudovkin, y de los refugiados de Jerusalén, en el de Forster- que de la propia masa que avanza. También, en ambos casos, los zombies y los sublevados permanecen en relativa calma hasta que una señal los reúne a todos bajo un mismo objetivo -un pañuelo agitado por una ventana en *La Madre* o el creciente sonido de los rezos de los refugiados palestinos en *Guerra Mundial Z*-. Esta finalidad compartida acaba imprimiendo a ambas masas un movimiento definido, que si bien, inicialmente, parece más ordenado en el caso de los proletarios soviéticos, al final, la amenaza y el caos de la represión cosaca acaba embargándolos también, igualándolos así, visualmente, a la masa zombi.



Una vez que ambos grupos se reúnen y demarcan su propósito compartido -ya bien sea sublevarse o devorar a los habitantes de la ciudad-, la posible individualidad previa se abandona por completo, convirtiendo a ese gran grupo de personas en una única colectividad que avanza imparable hacia un mismo destino; aunque para ello deban traspasar un muro custodiado por numerosos soldados cuya única misión es abatirlos, tanto si se trata de soldados zaristas como de militares israelíes. Ambas secuencias establecen así una analogía directa entre el pueblo y un río irrefrenable que rompe los diques que lo contienen. Pudovkin explicita esta precisa correlación mediante el montaje paralelo de la marcha proletaria y de numerosas imágenes de un poderoso torrente que se precipita hacia abajo durante el deshielo. Forster, por su parte, se hace eco de esta misma analogía mediante la ingente cantidad de cuerpos zombis que se desbordan por los estrechos y enrevesados callejones de Jerusalén. Del mismo modo, en su

incontenible avance, ambas masas chocan violentamente contra diversas rejas y muros, pero la vulnerabilidad de los cuerpos de ambas acaba entretejiéndose para conformar una montaña humana que, a través de su propia corporalidad, les permite traspasar esas mismas fronteras que se han levantado únicamente para frenar su avance, aunque lo que los presos pretendan sea salir y los zombis entrar.



Pudovkin fue el primer teórico en asentar, en su obra cumbre *Lecciones de cinematografía* (1957), un canon estilístico con el que rodar una manifestación popular, que además de cumplirse escrupulosamente en su obra, actuó durante años como estándar formal a la hora de aproximarse a la toma de la calle en la gran pantalla. Este *decoupage* tradicional del gesto sublevado ha excedido el clasicismo cinematográfico para encontrar numerosas resonancias en el cine actual. Por tanto, se podría afirmar que el caso de Forster no es un ejemplo aislado. Sin embargo, es muy significativo que esta articulación clásica, con la que Pudovkin retrataba al pueblo revolucionario y empoderado de principios del siglo XX y que, a lo largo de los años, ha ido acumulando una larga y concreta significación política, social y cultural, sea, precisamente, la elegida por Forster -y por otros directores del *mainstream zombi-* para mostrar a un pueblo completamente carente de voluntad e ideología, ya bien entrados en el siglo XXI.

Esta relectura de la masa contemporánea a través de la figura del zombi bebe de una profunda reformulación política nacida en torno a los años setenta, alumbrada por figuras como George A. Romero y asentada por pensadores como Thoret, en la que se ahondará más adelante en estas páginas. Pero, por el momento, baste intuir que, pese a los 87 años que separan las dos secuencias, late en ambas una figuración similar y

también una sintonía esencial. Así, esta forma de rodar a la masa sublevada, compartida por dos directores enormemente separados ideológica y temporalmente, plantea, pese a los espectaculares fuegos de artificio que los avances digitales ya permitían en 2013, un hilo que recorre casi un siglo de la historia del cine, y que, a su vez, apunta hacia una herencia casi invisible que bulle tras estas dos secuencias. Cabría, por tanto, preguntarse qué ha ocurrido entre una película y otra, y cómo y porqué se ha producido este viraje figurativo con el devenir de los años. Y es precisamente en esa tensión estética donde estas páginas comienzan su andadura, es decir, interrogándose acerca de las formas en las que el cine ha representado los levantamientos sociales a lo largo de su historia.

Por ende, si el objetivo del presente trabajo es tratar de asentar ciertas bases en la heterogénea y múltiple figuración del pueblo que toma la calle, convendría definir, al menos someramente, qué es una toma de la calle, o, mejor dicho, qué va a entenderse como tal a efectos de esta investigación. Y así, sin apenas haber comenzado, este relato se topa con el primer escollo importante, ya que, si bien la toma de la calle es un término crucial, a la vez trae consigo una enorme complicación a la hora de acotarlo y aprehenderlo, especialmente, si se tiene en cuenta el basto y enmarañado campo semántico del que forma parte. De forma intuitiva, el imaginario colectivo considera que una toma de la calle está formada por un conjunto de personas -todavía no se sabe cuántas-, que ocupan el espacio público -esa propiedad de nadie y de todos- en un momento concreto -aún de duración indeterminada-, con la intención de revertir una situación particular -generalmente, por considerarla injusta-. En esta somera descripción ya se encuentran apuntados los cuatro pilares fundamentales de cualquier toma de la calle, que, por tanto, podría definirse, *grosso modo*, como un proceso colectivo, momentáneo, que se produce en el espacio público y que parte de un sentimiento compartido de injusticia, que provoca, a su vez, que un grupo de personas se manifieste contra un *statu quo* determinado.

Otra de las piedras con las que una fenomenología de la toma de la calle cinematográfica puede tropezar es la enorme subjetividad de la que parte la propia definición de cualquier toma de la calle, que, en muchas ocasiones, depende de cuestiones que exceden a su propio devenir. Así, según quién sea el narrador, los mismos acontecimientos podrían definirse como una manifestación, un disturbio o una concentración. Por si esto fuera poco, las tomas de la calle suelen aparecer

profundamente ligadas a otra serie de conceptos afines, como son “golpe de estado”, “guerra civil” o “revolución” que, si bien ayudan a acotar su significado, al mismo tiempo, vuelven sus límites difusos. Existen pues numerosas y diversas cuestiones a la hora de definir una toma de la calle, como el número de personas que participan en ella, el grado de violencia que se ejerce tanto en su interior, como a su alrededor, o la lectura histórica que se haya realizado sobre ese determinado acontecimiento; o lo que es lo mismo, si este fue exitoso y consiguió el cambio propuesto y son sus ideólogos los que han narrado su evolución, o si, por el contrario, su historia ha sido escrita por aquellos que le pusieron fin.<sup>6</sup> Porque hay que tener en cuenta que, incluso en el caso de ser aplastadas, las revueltas siguen teniendo siempre la capacidad de articular narraciones. En este punto, cabe preguntarse, por tanto, si, en el caso de haber sido derrotada, la Revolución francesa seguiría siendo conocida hoy como una revolución, o sería más bien referida como una revuelta, una guerra civil o un motín. Del mismo modo, si la Revolución de octubre hubiera sido minoritaria, ¿es posible que hubiese sido estudiada históricamente como la “Insurrección de octubre” o “La Semana Negra de Moscú”? O, de igual manera, si los cubanos de Castro no hubieran usado fusiles en bahía de Cochinos ¿quizá, en la actualidad, se hablaría de la campaña subversiva de Castro o del Movimiento de Desobediencia Civil por la liberación cubana?

Porque, ¿qué justifica históricamente una revuelta? Para Víctor Hugo, la insurrección existe porque es necesario que exista, surge solo de la necesidad, lo que le otorga una realización moral que justifica su derecho y, por tanto, su legitimidad (2005, 682). Siguiendo esta misma línea de pensamiento, la legitimidad de un movimiento vendría determinada, pues, por la necesidad moral de un pueblo que considera que la opresión que sufre no solamente ha ido demasiado lejos, sino que no puede ser soportada ni un minuto más (Butler, 2016). En este sentido, hay que tener en cuenta que el concepto de levantarse contra el poder establecido es un gesto que ha acompañado a la humanidad desde su propio comienzo y ha estado, a su vez, muy presente en sus manifestaciones artísticas, culturales y religiosas. Precisamente, una de

---

<sup>6</sup> Tal y como afirma Rafael Cruz, es muy difícil leer “nos hemos amotinado”, “somos una turba”, “somos sediciosos” o “vamos a hacer un tumulto” en primera persona. Al contrario, son conceptos utilizados por gobiernos y adversarios para imponer un significado con el que descalificar a los sublevados y así legitimar ciertas políticas de control o represión. Del mismo modo, las maneras de designar al conjunto de gente que ocupa el espacio público son igualmente variadas y subjetivas; algunos ejemplos podrían ser “el pueblo”, “la sociedad”, “la minoría”, “los manifestantes”, “los alborotadores” o “los terroristas”, según quién sea aquel que los está nombrando (2008: 14).



las primeras manifestaciones litúrgicas y culturales de la historia, que además narra el nacimiento del mundo tal y como se conoce hoy en día, se basa en un levantamiento. De este modo, los primeros insurrectos de la historia, en su frustrado intento de tomar el poder del Olimpo y rebelarse contra Zeus y sus hijos, fueron los propios titanes y, también, como consecuencia de su atrevimiento, fueron los primeros en ser duramente castigados.

En *La experiencia interior* (1943), Bataille afirma que el *duende de la rebelión* habita en lo más profundo de todos nosotros, es algo que nos “sube por dentro”, un espíritu que se manifiesta dando golpes y que no supera nada, sino que lo sobrepasa todo, por lo que “es algo inmenso, exorbitante, [que] se libera en todos los sentidos con un ruido de catástrofe” (cit. en Didi-Huberman, 2016a: 161). Levantarse implica, pues, un movimiento que transforma las conciencias e inmediatamente después las realidades; es, por tanto, una fractura entre dos estados, el instante en el que se desata la tormenta y se desencadenan los elementos de la historia. La toma de la calle se ubica así en un intervalo, en un momento concreto de transformación y de negación del estado anterior. En *El hombre rebelde*, por su parte, Camus afirma: “Yo me rebelo, luego nosotros somos” (2003: 30). Una aseveración de la que se pueden extraer dos cuestiones cruciales para el tema que se está abordando aquí: primero, que mediante el levantamiento se pasa de lo individual a lo colectivo, y segundo, que el acto de rebelarse se ubica, exactamente, en el punto dialéctico entre un rechazo -al estado presente de las cosas- y un asentimiento -al movimiento futuro de las cosas (Didi-Huberman, 2016a: 162)-. Y es que el concepto moderno de revolución es indisociable de la idea de un recomenzar súbito del curso de la historia, que arrancaría siempre de nuevo, aunque haya permanecido totalmente desconocida hasta el mismo momento de su eterno retorno (Arendt, 2004: 36).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Se pregunta también Camus “¿qué es un hombre rebelde?”. Y, a su vez, se responde, “un hombre que dice no. Pero, si bien rechaza, no renuncia: es también un hombre que dice sí desde el primer movimiento” (1951). De ese modo, el hombre rebelde siempre se vuelve contra alguien o algo; rebelarse es pues un acto de rechazo, y, por tanto, en ese acto de rechazo opera una individualidad que exclama “¡No!”. Sin embargo, esa negación se produce, a la vez, enfrentando dos individualidades -la que dice sí y la que dice no-, comprometiendo, por ello, la posibilidad de la enunciación del “no” en solitario. Así, la negación se vería abocada indefectiblemente a la dialéctica, por un lado, y a la esfera de lo colectivo, por otro (Butler, 2016: 25). De esta forma, tal y como afirma Camus, “la conciencia nace con la rebelión” (*idem.*), cuando esta, al salir a la luz, “fractura el ser y lo ayuda a desbordarse. Levantarse es un gesto y una emoción donde cada individuo protesta con todo lo que es, con su cuerpo, sus gestos y su voz, afirmándose en el no-rechazo y en el sí-deseo” (Didi-Huberman, 2016a: 101).

Se podría afirmar, por tanto, que rebelarse ejerce una acción que compete y actúa, si no sobre todos, al menos sobre un “nosotros”. Por esa misma razón, en ese gesto social, entendiendo social como colectivo, ningún individuo actúa solo, pero tampoco llega a surgir un sujeto colectivo que niegue cualquier diferencia individual. Tal y como apunta Butler, “una revuelta no brota de mi indignación o de la tuya. Los que se sublevar lo hacen juntos, reconociendo que padecen como nadie debería hacerlo. Así que, una revuelta requiere reconocer no solo que se comparte el sufrimiento individual, sino también que un grupo de personas vive más allá de lo que considera sus límites” (2016: 21). Dicho de otro modo, una toma de la calle es una forma de personificación colectiva que parte de la convicción compartida de que la opresión ya no debe soportarse por más tiempo (*ibid.*: 21-22). Esta misma indignación se propaga de unos a otros como un virus contagioso y, de pronto, aquellos que habían permanecido callados y no se habían levantado antes, por miedo o porque no se creían capaces de afirmar esa dignidad concreta, se alzan tomando conciencia de su propio cuerpo, asumiendo así una postura firme contra una situación a la que pretenden poner fin. De esa forma, todos intentan buscar la libertad, la dignidad, la justicia y la igualdad, o al menos, acercarse más a ellas.

En 1793, Georg Forster definía la revuelta como “una majestuosa corriente de lava que no respeta nada y que nadie puede detener”, y es que el acto de sublevarse, de alzarse y tomar la calle conlleva, indefectiblemente, un gesto de potencia, tal y como esta era entendida por Nietzsche. Según Arendt, el *poder* corresponde a la capacidad humana para actuar concertadamente, por lo que nunca es propiedad de un solo individuo, sino que pertenece al grupo únicamente mientras este permanece unido *-potestas in populo/ sin pueblo no hay poder-*. En este sentido, la potencia podría entenderse como la energía, es decir, la posibilidad y la capacidad de provocar un movimiento y un cambio significativo para el pueblo. Así, en el momento en el que el yo-individuo pasa a ser el yo-colectivo o el yo-pueblo es quizá el momento en el que la ciudadanía manifiesta con mayor determinación y certeza su propio poder. En esa autodeterminación, en ese grito de mil gargantas afirmándose “nosotros, el pueblo”,<sup>8</sup> se asientan los mimbres de toda la potencia colectiva de los movimientos sociales; por tanto, precisamente

---

<sup>8</sup> La primera vez que se escribió *Nosotros, el pueblo* fue en el preámbulo de la constitución con la que Estados Unidos se independizó legalmente de la Corona británica. Desde entonces, se ha empleado en infinidad de ocasiones como solución enunciativa y autoconstituyente de un plural mayestático que se autodetermina y, al mismo tiempo, contesta a algo o a alguien.

en el gesto de levantarse sobreviene la *potencia fundamental* del pueblo (*ibid.*: 158).

Paradójicamente, en ese mismo gesto, el pueblo también está manifestando su dolor, sus emociones y sus carencias. De este modo, aunque, de manera innegable, tomar la calle es un acto potente, al mismo tiempo es un acto naciente, sin garantía de su propio fin, y, por ende, sin garantía de poder ni éxito. Por ende, cualquier acto de rebelión parte siempre de una situación de *impoder* intrínseca. Y es precisamente en esa fragilidad, en ese estar a punto de precipitarse hacia el abismo de la fatalidad, donde hallan los pueblos su mayor fuerza motora. Se puede concluir, en consecuencia, que la expresión más patética del pueblo -en el sentido de *pathos*- es, al mismo tiempo, su expresión más poderosa. Ya que, tal y como se verá más adelante, el gesto de lamentación y desesperanza puede tornarse con rapidez en gesto de indignación y cólera, y finalmente, acabar deviniendo acto, levantamiento o revolución. En definitiva, las tomas de la calle representan conflictividades surgidas de las relaciones sociales que, a través de gran multiplicidad de signos, crean significados compartidos, otorgando, a su vez, de esta manera, coherencia simbólica a esos mismos conflictos.<sup>9</sup>

Para que cualquier movimiento social se manifieste precisa tanto del aumento de la circunstancia y la oportunidad, como de la limitación de las amenazas y los riesgos. Este tipo de movimientos colectivos suelen estimular la participación de la ciudadanía por medio de repertorios de acción conocidos, pero, independientemente de las diversas fórmulas adoptadas a lo largo de la historia, el acto irreductible que subyace tras todos ellos es la acción contenciosa, o lo que es lo mismo, llevar a cabo acciones no aceptadas por las autoridades o por otros actores sociales, bien sea ejerciendo la violencia, la alteración del orden público o la disrupción del comportamiento rutinario. Este tipo de conductas colectivas pueden, a su vez, operar de forma breve o mantenida, institucionalizada o subversiva y monótona o dramática, entre otras muchas opciones diversas (Tarrow, 2012). Así, en contra de la creencia habitual, la toma de la calle puede considerarse como una forma más de

---

<sup>9</sup> La acción social, por tanto, se conforma por identidades colectivas comunes, es decir, individuos interrelacionados que comparten recursos culturales, significados y componentes simbólicos que les permitan ponerse de acuerdo en el diagnóstico de una misma situación y en sus posibles soluciones. Estas identidades colectivas son, además, conflictivas, ya que se crean y expresan solo en torno al conflicto social. No en vano, buena parte de las movilizaciones de los dos últimos siglos se ha asentado sobre un “luchamos por lo que somos” (Weber, 1972: 24-38).

hacer política, distinta de las campañas electorales o de las decisiones parlamentarias, pero en permanente diálogo con ellas (Cruz, 2008: 11).

Sin embargo, no es suficiente con sublevarse, es necesario que la sublevación se torne colectiva y, para ello, debe transmitirse propagándose por el espacio de los otros, es decir, por el espacio público, ya que solo de este modo se le estará confiriendo un sentido político (Didi-Huberman, 2016a: 200). Así, las movilizaciones sociales tienen una geografía social propia, que se vale de espacios que se van resignificando en función de los lugares de conflicto, la ubicación de los centros de poder, la visibilidad, los enfrentamientos previos o la simbología de cada sociedad, entre otros muchos factores. Cuando las multitudes se reúnen, lo que está en juego es, precisamente, el carácter público del espacio -aunque no puede negarse que estos movimientos dependen de la existencia previa de un espacio físico y de la propia carga histórica de ese espacio, como ocurre en la plaza Tahrir o en la Puerta de Sol-. En su pluralidad, los cuerpos reunidos reclaman y reproducen el espacio a través de su apropiamiento y reconfiguración, convirtiéndolos en soporte y, a la vez, en parte integrante de la propia acción; en otras palabras, las tomas de la calle refuncionalizan el espacio público en sí mismo, tal y como diría Brecht. Esta resignificación configura pues, no solo un espacio, sino también un nuevo tiempo virtual, ya que cuando la voluntad popular exige un futuro distinto, ajeno a la injusticia presente, no deja de estar proponiendo un espacio/tiempo -físico y mental- que aún no alcanza a existir del todo (Butler, 2017).

En este punto, es inevitable que surja la siguiente cuestión, si la injusticia está presente en cualquier tiempo y en cualquier lugar, ¿qué es lo que conforma una toma de la calle?, ¿por qué se produce en unos momentos y en otros no? En *The end of Protest: A new playbook for Revolution* (2016), Micah White enumera los cuatro grandes paradigmas que, según su propia teoría, han explicado a lo largo de la historia las diversas causas que pueden provocar una toma de la calle.<sup>10</sup> White defiende una nueva teoría que aglutina rasgos de cada uno de estos paradigmas previos; sin embargo, pese a su profundo estudio académico sobre los movimientos

---

<sup>10</sup> El primer gran paradigma se centra en el voluntarismo, que afirma que son solo las acciones voluntarias de los seres humanos las que generan cualquier tipo de transformación social. El segundo se basa en el estructuralismo, y considera que es el sistema, ajeno al control humano, el único causante de las revueltas. El tercero, el subjetivismo, parte de un proceso interno en el que lo único que puede cambiar es la mentalidad individual y su perspectiva de la realidad. Por el contrario, el cuarto paradigma, el teurgismo, cree que la revolución es un proceso sobrenatural/divino que no involucra a los seres humanos en modo alguno (White, 2016).

sociales y a su experiencia práctica como cocreador del movimiento *Occupy Wall Street*, el activista tampoco se ve capaz de afirmar cuáles son las causas concretas que provocan que una toma de la calle arraigue en un momento determinado. Como se ha podido ver en los dos ejemplos que abrían este texto, el hambre de carne humana de los zombis de Forster no es el mismo hambre de libertad del pueblo de Pudovkin, como tampoco la Revolución francesa estalló por las mismas causas que la Revolución de octubre, Mayo del 68 o el 15M. ¿Qué crea, pues, una toma de la calle? No es el objetivo de la presente investigación tratar de responder esta incógnita largo tiempo debatida, pero sí tratar de entender, a través de su representación cinematográfica en el transcurso de los diferentes periodos de la historia, cómo la evolución de esa emanación colectiva del sentido de injusticia ha podido afectar a la figuración de los pueblos en el gesto de ocupar el espacio público en la gran pantalla y quizá también fuera de ella.

Pero, ¿qué es la figuración de los pueblos?, ¿cómo se puede nombrar a esos muchos que se manifiestan? “Pueblo”, “plebe”, “muchedumbre”, “multitud” o “masa” son, probablemente, algunas de las ideas más problemáticas de la historia conceptual e intelectual, ya que, tal y como afirma Williams, la clave para comprender la historia cultural de los últimos dos siglos es la divergente significación de la palabra “popular” (2011). El concepto de “lo popular”, como el de “toma de la calle”, se construye de forma variable en relación con los significados y valores que se le atribuyen, así como a la transformación de las figuraciones y los motivos visuales que se arremolinan en torno a las masas, y que, a su vez, son determinados, en ambos casos, por el marco político, social, cultural e ideológico de cada lugar y momento (Varela, 2013: 9). Por todas estas razones, Williams considera que, en realidad, no hay masas, sino solo formas de ver a la gente como tales (2011: 248). Buck-Morss añade, además, que cuando en la era moderna el término “masa” llegó para sustituir a los anteriores de “muchedumbre” o “multitud” - entendidos siempre como formaciones sociales ocasionales-, lo hizo en relación directa con las nuevas nociones de “público” y “media” (cit. en Varela, 2013: 29).

Didi-Huberman, por su parte, considera, en *Hacer sensible*, que el pueblo como unidad, identidad, totalidad o generalidad no existe en modo alguno. Por tanto, siempre es posible hipostasiar “pueblo” como identidad o bien como generalidad, cometiendo el error de caer en un

argumento ficticio o de exaltar populismos.<sup>11</sup> Por esa razón, el francés cree que la representación del “pueblo” es múltiple, heterogénea y compleja. Rancière lleva este mismo razonamiento un paso más allá y considera que el “pueblo”, como tal, no existe, lo que existe son figuras construidas y establecidas en función de ciertos criterios diferenciadores, casi nunca certeros ni objetivos. A su vez, Morgan considera que el concepto “pueblo” es una ficción tan imaginaria como el anterior derecho divino de los reyes absolutistas, o quizá más, porque al rey se le podía ver, mientras que el “pueblo” siempre parte de un constructo mental previo (2006). Por otra parte, Badiou confiere a “pueblo” cuatro sentidos posibles: dos negativos y dos positivos. Para él, la palabra “pueblo” solo tiene un sentido positivo en el ámbito de la autodeterminación popular ante la existencia posible de un Estado: ya bien sea un Estado prohibido, aún por llegar, que confiere un rasgo emancipador innegable cuando la identidad se convierte en un proceso político en curso, como, por ejemplo, ha ocurrido con el pueblo palestino o el pueblo argelino, o, por el contrario, cuando se construye una comunidad en contra de un Estado existente y oficial que desea suprimirse, como ocurrió durante la Primavera Árabe (2007: 17-21).

Por tanto, “pueblo” es una categoría política, concebida antes de la existencia de un Estado que se desea y cuyo nacimiento viene prohibido por un poder externo, o después de la instalación de un Estado que un pueblo, al mismo tiempo exterior e interior al pueblo “oficial”, exige suprimir (*idem*).<sup>12</sup> El concepto “pueblo” está vinculado pues a posiciones socioeconómicas y es, por tanto, un concepto estratégico, además de político, que reúne en sí mismo las ideas de nación, ciudadanía,

---

<sup>11</sup> En su exposición, los pueblos corren el peligro de ser hipostasiados y reducidos a una entidad más amplia y consensual, provocando una identificación masiva, intercambiable, populista y alienada. Se genera, por tanto, un conflicto entre el cuerpo singular y el cuerpo social en el marco y el contexto de un pueblo coherente e identitario (Didi-Huberman, 2014b: 152). Ya en *Krieg dem kriege* (1924), Friedrich apuntaba que al acometer la representación de los pueblos se corría el riesgo de incurrir en dos errores significativos: por un lado, plasmar, tan solo, una serie de singularidades individuales, como las de Sullivan mirando al pueblo; por otro, dibujar una masa generalista e indefinida, más cerca de la masa-zombi que de la masa-pueblo. La representación de “pueblo” no tropieza, pues, con una doble dificultad, sino más bien con una doble aporía, debido a la imposibilidad de subsumir estos dos términos -representación y pueblo- en un solo concepto. Las imágenes y los pueblos, en su multiplicidad, se resisten, con tenacidad, a toda síntesis, por lo que una representación de los pueblos solo puede ser posible a partir de una visión dialéctica (Didi-Huberman, 2017: 409), o lo que es lo mismo, de la inclusión del *Ethos* del grupo en el *Pathos* del cuerpo singular, para, así, poder representar la alteridad propia del individuo en su estado colectivo y no crear “ni una jauría informe, ni un conjunto de singularidades, es decir, captar la mismidad de cada quien para formar un solo todo social” (Didi-Huberman, 2014b: 61-62).

<sup>12</sup> El primer sentido negativo que menciona Badiou refiere una identidad cerrada, aislada y aislante, que suele proliferar en estados despóticos, mediante el nacionalismo o el racismo, como en el caso de la Alemania nacionalsocialista. El segundo sentido negativo parte de la constitución de un Estado legítimo, pero validado solo por una clase media capitalista, que no atiende a las necesidades e intereses de las clases inferiores (2007: 17-21).

soberanía y clases subalternas. El “pueblo” no es, por tanto, una realidad, sino una categoría imaginaria que designa al sujeto de un propósito político -y, por tanto, también a todos aquellos que se quedan fuera de ese mismo sujeto político “pueblo”-, ya que, tal y como afirma Butler, todas las personas que podrían caber en el “pueblo” nunca se manifiestan en conjunto ni a la vez, por lo que el concepto “pueblo” no es más que una forma de denominar un colectivo que, mediante la construcción sintética de un plural mayestático -“nosotros, el pueblo”- conforma, a su vez, una suerte de Estado virtual (2017). La pregunta apropiada, por tanto, dejaría de ser ¿quién es el “pueblo”?, para pasar a considerar ¿quién se constituye como tal, arrogándose para sí el término?

Por otra parte, la idea de “pueblo” se construye siempre mediante relaciones de fuerza. El poder debe, por tanto, bien conquistarse, bien conservarse contra un enemigo u opositor real o supuesto del “pueblo” (Khiari, 2013: 117). En relación a esto, y siguiendo con ese hipotético hilo de cuestionamientos, habría entonces que hacerse una pregunta bien distinta que sería ¿contra quién se construye el “pueblo”? Ya que las características inmanentes del “pueblo”, sus elementos materiales y los relatos o mitos que provocan en los individuos la conciencia de pertenecer a un mismo “pueblo” no bastan para constituir a ese mismo “pueblo”, sino que son solo su condición de posibilidad. Así, para que esta entidad pueblo/masa se cristalice, debe haber un exterior hostil contra el que rebelarse y autoafirmarse (*ibid.*: 116). Y es que el pueblo, como la masa, no es lo mismo que la gente, sino que se forma en función de la abstracción de los deseos y perspectivas sociales en conflicto de los individuos que lo componen (Spigel, 2013: 29). En este mismo sentido, a la pregunta, ¿qué son las masas?, las hermanas Balvé respondían, a su vez, que la masa siempre estaba ligada a la idea de “la masa en lucha. Lucha que implica una lucha desde fuera de los aparatos burocráticos institucionales, esto es [en] las calles, dentro de un proceso simultáneo de apropiación de territorios y espacios de legitimización política y social” (1989: 172).

Por tanto, tal y como subraya Butler, el único camino para que un pueblo se constituya como tal es la autodesignación conflictiva (2013: 58). Y esta autodesignación conflictiva está indisolublemente ligada a la toma de la calle, el gesto supremo mediante el cual el ente colectivo “pueblo” se afirma gracias a la voz y la acción conjuntas, conformando, de ese modo, un grupo de cuerpos civiles, audibles, tangibles y

expuestos. Ese “nosotros, el pueblo”, esa asamblea emanada del acto mismo de enunciarse, se basa así en la más simple y poderosa soberanía popular, expresándose, por sí misma, en esa reunión de cuerpos, movimientos y gestos, es decir, en “su forma de actuar de concierto” (Arendt, cit. en *ibid.*: 56). De esta forma, “nosotros, el pueblo” es, pues y, ante todo, un acto de autodesignación y autoconstitución que trata de hacer surgir la pluralidad social. No la enuncia, pretende hacerla existir, actuando sobre sí misma mediante una insoslayable pluralidad de cuerpos congregados y congregantes y, por consiguiente, de forma inherente a la reunión. Al aparecer y exponerse, esos mismos cuerpos unidos afirman, a través de una necesaria relación de concordancia de movimientos y voces, casi coreográfica, su propia existencia plural que, al mismo tiempo, tiene como base la anhelada igualdad de todas esas corporalidades expuestas ante la feroz desigualdad creciente. Podría decirse, por tanto, que la exposición de los pueblos es una exposición insegura y pública del cuerpo, de acuerdo con el vínculo dependiente de unas corporalidades con otras igualmente precarias, mientras reclaman para sí una vida vivible (*ibid.*: 55-58). Esta unión de cuerpos se convierte, por tanto, en herramienta y condición inevitable de la reivindicación política. Los cuerpos reunidos que se designan y se constituyen en “pueblo” olvidan, así, en el momento de emplear y entregar sus cuerpos al cometido, sus propias exigencias, por lo que quedan completamente comprometidos. Y por eso mismo, quizá en este acto de desnudarse, de mostrarse y de quedarse voluntariamente expuesto es cuando se está más cerca de la verdadera esencia constitutiva de una comunidad. Porque hacerse visible es, a la vez, estar expuesto y ser rebelde, y, por ende, es el modo de constituir un nuevo cuerpo político. No se trata ya de que el cuerpo sea instrumento o herramienta de la reivindicación política, sino más bien de dejar que la pluralidad de los cuerpos se convierta en la condición previa de la propia reivindicación (*ibid.*: 67-73).

Didi-Huberman también considera que los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados en su representación, ya sea esta de índole política o estética. Teniendo en cuenta lo anterior, representar a un pueblo, y, por tanto, hacerlo perceptible, sería pues, en sentido estricto, hacer visibles sus fisuras, su impotencia y, a la vez, sus deseos. Y es quizá, a través de la toma de la calle, cuando los pueblos se enfrentan a una serie de emociones dialécticas que los hacen más aprehensibles para el espectador. En definitiva, exponer a los pueblos es verlos retomar su figura y quizá uno nunca puede declarar con tanta seguridad que se halla



frente a un pueblo como cuando este se embarca en el acto de tomar la calle. De igual forma, este es probablemente el momento en el que también resulta más fácil afirmar que ese mismo pueblo se está inscribiendo activamente en la historia mediante un gesto universal y eterno, que lo redefine en su propia exposición. Pese a esta innegable relevancia, exponer a los pueblos, es decir, representarlos, es una ardua tarea a la que muchos pensadores han dedicado buena parte de sus esfuerzos a lo largo de la historia, sin encontrar, por ello, un camino de aproximación conclusivo.

Sin embargo, si autores como Aristóteles, Maquiavelo, Marx, Benjamin, Warburg, Kracauer, Didi-Huberman, Badiou o Butler se han esforzado por clarificar ciertos aspectos sobre la representación popular es, precisamente, porque las imágenes y las emociones compartidas de los pueblos son los signos básicos de la escritura de la historia. Así, pese a la dificultad inherente, a lo largo de toda la historia del arte, numerosos autores han intentado esbozar un retrato de la humanidad, tratando para ello de aprehender el matiz necesario o la pincelada certera que sea capaz de representar al pueblo tal cual es. Kracauer, como Vertov -que defendía que se podían mostrar fielmente los mecanismos sociales a través de las películas-, consideraba que el cine muestra una historia secreta de los pueblos, o lo que es lo mismo, un síntoma de las disposiciones internas de cada comunidad, lo que acaba conformando una nueva dimensión estética que logra abarcar toda la realidad social (1985), esa que quizá se atisbaba ante los muros de la fábrica de los Lumière, en la marcha revolucionaria de Pudovkin e, incluso, en la zombificación de la masa de Forster. Pasolini, por su parte, afirmaba que “exponer a los pueblos no solo sería comprometerlos a figurar en el lugar de un rodaje. Sería, sobre todo, comprometerse uno mismo, desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar palabra y de enfrentarse a la vida” (*ibid.*: 196), para así consignar su pérdida. Según esta importante máxima pasoliniana, el cine actuaría como una forma de salvaguardar todos estos gestos, significados y, también, todas estas tomas de la calle de su segura desaparición, para su concienzudo análisis posterior.

La ideología es la encargada de dotar a un sentir colectivo de imágenes, es decir, de hacer aprehensibles ciertas ideas abstractas.<sup>13</sup> Por tanto, el

---

<sup>13</sup> Según la teoría de la tensión, la ideología es un síntoma y un remedio que se inscribe dentro de un eterno esfuerzo por corregir el permanente e inevitable desequilibrio socio-psicológico. El pensamiento ideológico surgiría así como respuesta a la desesperación que ese desequilibrio provoca. La ideología otorga, por tanto, una “salida simbólica” a las agitaciones emocionales generadas por ese desequilibrio social, al proveer

cine, como uno de los principales generadores ideológicos, desempeña un papel político crucial como mediador del imaginario colectivo, especialmente, a la hora de construir, tanto identidades colectivas y políticas, como discursos hegemónicos y, en ocasiones, incluso contrahegemónicos. No es casual, por tanto, que el nacimiento del cine coincida con el nacimiento de la política de masas, las grandes movilizaciones sociales y los fieros combates ideológicos, y que sus respectivos protagonismos hayan crecido de forma paralela a lo largo del siglo XX. Además, el séptimo arte tiene una enorme capacidad para universalizar significados, ayudando a construir la interpretación que una sociedad hace de sus propias experiencias históricas, como resultado de ciertos impulsos ideológicos (Zizek, 2009: 17).

Así, el modo en el que una sociedad se filma resulta ser casi siempre una especie de comentario esópico sobre la propia sociedad, “un cuento que ellos se cuentan sobre sí mismos” (Geertz, cit. en Negeruela, 2016: 90); es decir, una historia que revela cómo son, o más bien cómo ellos se dicen a sí mismos que son, ya que en su representación, no solo se contiene la figuración de un pueblo, sino también la interpretación que ese mismo pueblo realiza de las imágenes en cuestión (Geertz, 1997: 372). Dicho de otro modo, lo que aquí se plantea es que la imagen cinematográfica, en ocasiones, es capaz de devolver al pueblo su propia mirada. En este mismo sentido, las imágenes de la toma de la calle son para este estudio, lo que la riña de gallos en Bali fue para Geertz en *La interpretación de las culturas* (1973). Para Geertz, la riña recogía temas tan significativos para la sociedad balinesa como la muerte, la masculinidad, la furia, el orgullo o la creencia en el azar. Sobre esta base conceptual, el autor dotó a dichas cuestiones de una estructura general y las presentó de tal manera que puso en relieve una particular visión de la naturaleza esencial de dichos signos. En otros términos, los interpretó, los hizo significativos, tangibles, aprehensibles y “reales en el sentido de la ideación” (*ibid.*: 364).

Esa misma interpretación es la que pretende alcanzar esta investigación: descifrar en las imágenes dialécticas de la toma la calle ciertos significados atávicos, pregnantes y esenciales de las sociedades que las han filmado. Por tanto, la hipótesis de la que parte esta tesis es que las películas son capaces de reflejar ciertas tendencias psicológicas y ciertos estados profundos de la mentalidad colectiva, captando así, a su vez,

---

conceptos llenos de autoridad que las dotan de un sentido, es decir, al suministrar imágenes simbólico-persuasivas que permiten captar esas agitaciones y canalizarlas sensatamente (Sutton, 1956).

alguna de las disposiciones colectivas de un pueblo determinado en una etapa concreta de su desarrollo (Geertz, 1997: 14-16). Dicho de otro modo, ciertas parcelas de la “vida interior” de los pueblos logran revelarse en el cine que ellos mismos realizan. Quizá la meta más significativa de la antropología cultural sea alcanzar grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños, pero de textura muy densa, es decir, aseverar enunciaciones generales de la construcción cultural colectiva relacionándolas con hechos específicos y complejos. Teniendo esto en cuenta, reflexionar sobre la imagen que una sociedad tiene de sí misma sería el horizonte de explicación al que se pretende llegar a través de un “hecho pequeño”, que, en este caso, sería analizar cómo esa sociedad se filma a sí misma en el acto de tomar la calle.

Morin consideraba que el cine puede ocuparse de las imágenes históricas, pero no puede ser el reflejo de la historia, ya que solo es capaz de actuar, a lo sumo, como historiador, al permitirse únicamente narrar las historias que son tomadas por Historia (2002: 180). Didi-Huberman continúa esa misma línea de pensamiento, alegando que, si bien una imagen no es capaz de resucitar nada, quizá sí sea capaz de redimir a la propia historia, acaso salvando un saber o recitando “pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (2004: 256). Y es que la historia del arte es una historia de profecías, en la que cada periodo posee su propia forma de interpretarlas, única e intransferible, que siempre está ligada a su propio punto de vista presente. Es entonces tarea de la historia del arte, y, por consiguiente, de estas páginas, tratar de descifrar los augurios que esconden las imágenes de las tomas de la calle pasadas, para intentar interpretar los conflictos de la época actual y su propia ración de profecías autocumplidas (*ibid.*: 127). En consecuencia, en un intento de discernir las sintonías, ecos y conexiones entre historia y cine se trazarán dos líneas paralelas en eterna y directa relación: la de la evolución del cine en sus diferentes periodos y la de la evolución histórica y social. El recorrido de esta investigación saltará, pues, de un punto de la historia a otro, abordando momentos cruciales de las sublevaciones populares en el cine. No se trata, por tanto, de discernir las implicaciones esenciales de los pueblos o las causas de las revueltas, sino, más bien al contrario, de analizar cómo ese gesto colectivo y autodeterminativo se deja sentir en las imágenes. A lo largo de los tres capítulos siguientes, estas páginas atravesarán tres de los principales cánones de la historia del cine -clasicismo, modernidad y contemporaneidad-, enlazando así una toma de la calle con otra, un cineasta con otro, con intención de analizar el paso del tiempo de forma

cronológica, aunque también acumulativa, retroalimentando una época con la siguiente, y también con la anterior, pero tratando siempre de cerner todas las imágenes a través del tamiz “a contrapelo” de la mirada contemporánea.

Por el camino, se tratará, además, de dar respuesta a varias preguntas fundamentales, entre las que se podrían destacar algunas: ¿cuál es el dispositivo que el cine pone en funcionamiento a la hora de representar una toma de la calle?, ¿aporta este un punto diferencial que, a su vez, particulariza la representación cinematográfica de la revuelta?, ¿cómo la puesta en escena revela ese momento esencial en el que lo individual se torna colectivo?, ¿cómo y desde qué punto de vista se representa al pueblo en la gran pantalla, así como a la indisociable alteridad que este comporta?, ¿cuáles son los acontecimientos que desencadenan la toma de la calle cinematográfica y cuáles le ponen fin?, y, por encima de todo, ¿cómo han ido evolucionando estos aspectos tan significativos a lo largo de los diferentes periodos del celuloide y del devenir de las sociedades que han imaginado las diversas imágenes analizadas en este estudio?

Sin embargo, en este momento, también sería pertinente que el lector inquire ¿por qué estas obras y no otras?, ¿por qué estos cineastas y no cualquiera de los otros muchos que pueblan la historia del cine? Ciertamente, este estudio podría haberse realizado estableciendo una constelación distinta de autores y, por tanto, haber extraído análisis y conclusiones diferentes. La toma de la calle es un gesto que aglutina tantas aristas sociológicas, antropológicas, políticas, sociales, gestuales y estéticas que, bajo determinados prismas, podría llegar a resultar demasiado abarcativo. Por ende, este trabajo se entiende a sí mismo como una etapa más de una investigación, a todas luces “inacabable”, que no pretende, en ningún caso, ser conclusiva o aleccionante. Lo que sigue únicamente es un intento parcial y fragmentario de alcanzar ciertas reflexiones y cuestionamientos a través del análisis de una serie de obras, que no intentan tanto actuar como ejemplos representativos -y, por supuesto, tampoco como una enumeración o muestrario-, sino tan solo como los primeros pasos de un camino posible o como los eslabones escogidos inicialmente para forjar una cadena histórica, siempre abierta a la transformación, con el simple objetivo de conformar un discurso sobre la sublevación cinematográfica. No el único, ni el definitivo, sino solamente uno más, y como cualquier discurso, esta investigación, aún en curso, se mantiene viva y, por esa misma razón, puede contener añadidos, borrones y recapitulaciones.

Brenez considera que cualquiera que se aproxime al vasto campo del estudio del cine político se encontrará, casi con seguridad, perdido ante la inmensidad de posibles aproximaciones. Por eso es tan importante, según ella, apoyarse en otros autores que hayan abordado ese mismo campo antes, para así, entre todos, seguir avanzando en la inabarcable escritura de la historia de un cine comprometido con el pueblo (2020: 119). En consonancia, este trabajo de investigación, que plantea un trayecto, no solo por la historia política del cine, sino desde la propia política de las imágenes, se propone avanzar de la mano de diversos autores que se han preocupado por cuestiones similares a lo largo de los últimos años y que, a su vez, entroncan con numerosas líneas de pensamiento y corrientes metodológicas que, por una cuestión de agilidad, pueden resumirse aquí en cuatro grandes bloques.

En primer lugar, la metodología regidora del presente proyecto será el estudio estético, narratológico y hermenéutico de la obra audiovisual, considerando las imágenes como receptáculos de tendencias y contradicciones históricas, filosóficas y culturales. Bajo este prisma, las imágenes serán abordadas desde una perspectiva interpretativa que analizará la época dentro de las obras y no al revés, es decir, que reflexionará sobre las formas de la historia dentro de los despliegues interiores de cada película. Esta línea hermenéutica, que tan buena escuela mantiene en la Universitat Pompeu Fabra, con figuras como Nuria Bou, Fran Benavente o Santiago Fillol, hereda la forma de mirar, tanto la historia, como el arte, de pensadores como Heidegger, Gadamer o Jauss, que, a su vez, mantiene notables ecos en la obra de Aumont, Daney, Farocki o Brenez; autores, todos ellos, capitales para esta investigación.

Esta perspectiva hermenéutica establece, por su parte, un profundo diálogo a través del estudio político del levantamiento popular con la escuela de la Teoría Crítica, siguiendo, en consecuencia, a pensadores como Benjamin, Adorno o Habermas, así como a todos esos autores que, en los últimos años, han mirado el cine desde el plano político, como Kracauer, Rancière, Didi-Huberman, Comolli, Žižek o Fisher, por citar solo algunos, de los que también este estudio bebe con profusión. Del mismo modo, según la teoría de los estudios culturales, en el cine, como medio de masas y, por tanto, práctica cultural, se negocian temas relativos al poder, a la identidad y a la estructura social, lo que hace posible articular relaciones categóricas, tales como la dominación, la ideología, la resistencia, la subordinación o la hegemonía.

De esa manera, en el cine se encuentran intersecciones entre arte, cultura y poder en las que se establece una profunda relación de interdependencia entre la creación cinematográfica y su contexto político-social (Getino y Velleggia, 2002). Así, según la línea marcada por los *cultural studies* de Hoggart, Thompson o Hall, en la disciplina cinematográfica no solo se encuentran significados y valores surgidos y extendidos entre los diferentes grupos sociales, sino también prácticas afectivamente realizadas en las que se expresan esos mismos valores y significados (Wolf, 2005: 62). Como consecuencia de dicha confluencia, según esta misma escuela teórica, se podría realizar una lectura política y social pertinente y certera de cualquier sociedad, únicamente a partir de sus propias imágenes cinematográficas.

Otro de los pilares metodológicos de esta tesis entronca también con el estudio del motivo visual a lo largo de la historia, que autores como Xavier Pérez, Jordi Balló, Carlos Losilla, Alain Bergala o Erwin Panofsky han desarrollado con brillantez a lo largo del último periodo. Finalmente, algunos aspectos de este trabajo han sido abordados a través de los estudios comparados, tratando así de aportar cierta transdisciplinariedad entre diferentes campos artísticos y culturales como la literatura, las series de televisión o la pintura, así como también diversas pedagogías críticas del arte como la feminista o la poscolonial. En definitiva, este proyecto intentará establecer un dialogo metodológico interdisciplinar, asentándose sobre un cruce de caminos entre la escuela crítica, la de recepción histórica, el trabajo con el motivo visual y los estudios comparados, sirviéndose de todas estas herramientas teóricas diversas como piedras angulares sobre las que ir construyendo esta heterogénea investigación.

A modo de cierre de esta introducción, conviene tener en cuenta que *revolución*, en su origen, significaba ‘restauración’; bajo esta acepción primigenia, una revuelta siempre sería la reverberación de otra, como si solo existiera una revolución que transcurriera subterránea a lo largo del *continuum* de la historia, una sola revuelta idéntica que fuera dando la cara en diferentes contextos y adoptando diversas formas, pero que, en realidad, fuera siempre la misma. Así, cada revuelta citaría a otra, reavivándose mediante las imágenes y las narraciones a través de un prolijo legado histórico. De ese modo, en la toma del Palacio de Invierno reverberaría pues la toma de la Bastilla, así como la antigua Roma resplandecería, tal y como afirmaba Robespierre, tras la Revolución francesa. Los obreros sabrían cómo hacer huelga porque

otros cientos la habrían hecho antes que ellos, del mismo modo que en París se levantarían barricadas, porque las barricadas están inscritas en la historia revolucionaria de la ciudad (Montero Martínez y Paredes Badía, 2011: 68-69).

En ese mismo sentido, convendría asumir, tal y como sugieren Kristeva o Butler, que no habrá levantamiento digno de tal nombre sin la asunción de cierta “experiencia interior radical en la que los deseos llegan tan lejos porque tienen en cuenta, o bien toman como punto de partida, sus propias memorias enterradas” (*idem*). Enterradas en las imágenes, podría añadirse aquí, por lo que el cineasta -como el historiador-, en su tenaz compromiso con hacer figurar a los “sin nombre” de la historia, ha de recorrer pues ese camino de emoción y protesta en el que se ha convertido la historia de la cultura. Y es que la historia sin fin de los pueblos está indisociablemente ligada a la historia sin fin de las protestas, en la que las imágenes tienen un poder evocativo y memorístico fundamental, que insufla de una nueva vida a cada nuevo levantamiento, entroncándolo con los anteriores y provocando, a su vez, una relación dialéctica entre todos ellos. Son, por tanto, todas esas “nuevas vidas” de la revuelta, a la vez ignotas y reconocidas, esas mismas que renacen con cada nueva toma de la calle siempre de la mano de las imágenes, las que estas páginas se proponen recorrer, alumbrar y reconocer, empleando así, como propuso Weiss, la historia como marco y la revolución como horizonte (Sagüés, 2000: 210).

## **1. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE CLÁSICO**

*Una revolución es una idea  
tomada por bayonetas.*  
Napoleón Bonaparte

### **1.1 La mirada burguesa a la toma de la calle en los albores del cine**

“La Revolución francesa derrocó justamente un mal Gobierno, pero en América y en el mundo entero deberemos cuidarnos de tener un Gobierno que confunda fanáticos con líderes que cambien nuestras vidas y nuestras leyes por el anarquismo y el bolcheviquismo”. David W. Griffith arranca así, sin ambages, su película *Las dos huérfanas* (*Orphans of the storm*, 1921). Con esta lapidaria sentencia, evidencia el prisma desde el que se propone abordar la Revolución francesa y, a la vez, clarifica su postura con respecto a la convulsa situación política internacional de principios de los años veinte. Griffith, además de ser uno de los pioneros más prolíficos y renombrados de la historia del celuloide, está habitualmente considerado como uno de los padres fundadores del sistema de convenciones que conforma el lenguaje cinematográfico clásico. Sin embargo, es bastante menos conocido que fue uno de los primeros autores en ocuparse de la representación de la toma de la calle en el recién nacido séptimo arte. De hecho, es muy probable que *Las dos huérfanas* sea la obra más interesante, por abundante y referencial, en la construcción de un canon estilístico primigenio de la toma de la calle ya en los albores del periodo clásico hollywoodiense.



### **1.1.1 Desencadenante y final de la toma de la calle griffithniana**

En *Las dos huérfanas*, la toma de la calle comienza cuando el carro del Marqués, un libidinoso y cruel aristócrata, llega a París a toda velocidad. El Marqués está terriblemente airado tras el desplante de Henriette, una de las dos hermanas protagonistas, que, pese a haber perdido el carruaje en el que las dos se dirigían a la ciudad, ha rechazado la ayuda y las insinuaciones del poderoso señor. Ya en París, al pasar al galope por una estrecha calle empedrada, el carruaje del Marqués atropella a un niño que jugaba en el suelo, matándolo en el acto. El horrorizado pueblo reclama al aristócrata que se haga cargo del terrible accidente, pero él, tras lanzar unas monedas por la ventanilla y comprobar que sus caballos no han resultado heridos, se marcha inmediatamente, dejando tras de sí a un pueblo furibundo. La narración del atropello se lleva a cabo de forma breve, circunstancial y parcial, siempre desde el punto de vista del Marqués, que permanece dentro del carruaje. Aunque sus reacciones aparecen montadas en paralelo, tanto con el accidente como con la ira popular que este provoca, el Marqués está más preocupado por poseer a Henriette que por lo que acaba de pasar, por lo que no presta demasiada atención al exterior, escapando de allí cuanto antes. El aristócrata abandona pues a la masa en su creciente indignación, y la cámara, huyendo también de la furia del pueblo herido, se evade con él. De ese modo, a pesar de que el espectador no puede asistir al alzamiento popular, que permanece, por el momento, fuera de campo, este puede percibir sin atisbo de duda que, efectivamente, la chispa de la toma de la calle acaba de prenderse. Se podría concluir, por tanto, que el desencadenante de esta revuelta, que pronto desembocará en la revolución más famosa de la historia, se produce en esta terrible, pero a la vez, concretísima tragedia: la muerte de un niño humilde a manos de un despótico señor.



Dado el carácter momentáneo y fugaz de la toma de la calle, el momento en el que esta se desencadena es un punto fundamental a la hora de configurarla y definirla. Al observar esta secuencia, podría decirse que las causas globales y colectivas que desencadenan la Revolución francesa, tal vez por ser sobradamente conocidas, se simplifican e individualizan en un momento concreto y no en una coyuntura político-social. Esta idea se afianza al comprobar que, si bien se ha visto al pueblo padecer hambre, miseria e injusticia en alguna secuencia anterior, hasta este momento no se ha percibido en ellos ni rastro de indignación o de deseo de rebelión, como tampoco se ha establecido una relación directa entre su precariedad y el sistema monárquico. A efectos de esta obra, la relación entre la injusticia reinante y la responsabilidad de los nobles comienza a establecerse, únicamente, a partir de que el niño es atropellado.<sup>14</sup>

Esta forma de narrar el desencadenante de la toma de la calle en *off* establece una profunda vinculación entre *Las dos huérfanas* y una tradición firmemente arraigada en la literatura anglosajona que probablemente alcanzó su cenit en *Historia de dos ciudades* (*A tale of two cities*, Dickens, 1859). En ambas obras, el acontecimiento que desencadena la revuelta es exactamente el mismo, como también lo son la simplificación de sus causas, el respeto por la causalidad directa,<sup>15</sup> el

<sup>14</sup> El único personaje al que se ha visto sentir rabia o ira contra la nobleza antes de la secuencia del atropello es a Jaques, *no olvidada*. Sin embargo, tal y como están retratados el *background* y el arco evolutivo del personaje -de criado resentido a implacable juez del Tribunal Popular de París-, se invita al espectador a pensar que su rabia es fruto, principalmente, de su propia historia individual y de sus características concretas. De este modo, puede parecer que Jaques *no olvidada* emplea la indignación colectiva como una oportunidad para dar salida, por fin, a su deseo de venganza personal, largamente contenido.

<sup>15</sup> El cine clásico tiene como principal garante la causalidad narrativa, en la que se establece una relación directa entre la acción de una secuencia y su efecto en la siguiente. Es, por tanto, importante afirmar que, aunque Griffith emplea el fuera de campo para narrar su nacimiento, la causalidad entre la toma de la calle

anclaje del punto de vista en el “interior burgués” y, sobre todo, la articulación de la indignación del pueblo fuera de campo. Así, buena parte de los momentos de violencia revolucionaria se narran de forma indirecta, manteniendo la focalización narrativa en los personajes burgueses que no participan en la toma de la calle, sustrayendo el acontecimiento de la mirada del lector/espectador, ya sea evitando mirar por la ventana -Mr. Lorry-, desmayándose -Mr. Manette-, cerrando los ojos -Lucie- o bien ocupando toda la pantalla con sus reacciones -Henriette-. La toma de la calle, por tanto, se imagina, se evoca, pero no llega a narrarse del todo, como si ocurriera siempre a la vuelta de la esquina, referida y testificada, pero nunca experimentada de primera mano. En definitiva, un acontecimiento inaprensible, inhallable, que estalla aquí y allá, sin que se sepa exactamente cómo, siempre en los bordes del cuadro, acechando así a los privilegiados protagonistas desde el cercano, pero, a la vez, ignoto fuera de campo.

Tan significativo como su arranque es el momento en el que una toma de la calle llega a su fin. En este caso, Griffith escoge narrar esa finalización a través de la mítica toma de la Bastilla, donde el pueblo se enfrenta a la Guardia Real. Es fundamental aclarar que esta secuencia, pese a su totémica importancia histórica y simbólica, no puede considerarse una toma de la calle a efectos de esta investigación. ¿Por qué, si es la enseña del empoderamiento popular contemporáneo, no puede asumirse como una toma de la calle a todos los efectos? En primer lugar, hay que tener en cuenta las formas en las que una toma de la calle puede concluir. Habitualmente, una ocupación del espacio público termina bien de forma violenta, es decir, dispersada o reprimida por diversas fuerzas externas o internas, o bien de forma pacífica, ya sea porque consigue el objetivo que persigue y solventa la injusticia contra la que se rebelaba, o porque las propias energías y potencias que la generaban se han agotado, fruto del cansancio, del miedo, de las fracturas internas o de las presiones externas.

Sin embargo, existe un tercer camino de acabamiento para las tomas de la calle: su transformación. *Las dos huérfanas* escoge, indudablemente, esta tercera vía. Mientras el pueblo se manifiesta a las puertas de la fortaleza al grito de “¡Abajo la Bastilla!”, el Ejército de París intenta sofocar la revuelta en ciernes, por lo que se desencadena una feroz batalla. Tras

---

y el atropello que la desencadena es firmemente respetada. El director no escamotea pues información al espectador en ningún momento; la evade de su mirada, sí, pero no de su entendimiento (Gunning, 1993: 22), por lo que la hegemonía del lenguaje clásico no se ve nunca comprometida.

varias escaramuzas, Danton consigue convencer a los militares para que depongan las armas y se las entreguen al pueblo. Este gesto supone, en sí mismo, el final de la toma de la calle griffithniana. En el preciso momento en el que el pueblo toma las armas, la toma de la calle deja de ser una ocupación del espacio público para convertirse en una revolución. Este viraje no solo institucionaliza la violencia popular, sino que también prolonga el movimiento, por lo que, a partir de ese punto, la temporalidad de la toma de la calle, indefectiblemente momentánea, queda corrompida, y su carácter espontáneo, relegado. Tras una fractura de tal calibre -la toma de las armas-, una toma de la calle puede convertirse en una revolución, en un golpe de estado o en una guerra civil, según los casos, pero, inevitablemente, el dispositivo esencial de la propia toma de la calle se verá frenado y su morfología alterada. Así que, aunque de entre las cenizas de la anterior significación de la toma de la calle, nazca un nuevo gesto, este siempre será diferente de aquel que lo alumbró.

Y es, precisamente, en esta fractura, a caballo entre la planificación de la violencia y la temporalidad de un movimiento colectivo, donde puede hallarse una de las principales divergencias entre revolución y toma de la calle, que tan bien queda enunciada en la toma de la Bastilla de *Las dos huérfanas*. Tal y como apunta Jesi, la diferencia más relevante entre estos dos movimientos insurreccionales no se encuentra en su finalidad, ya que ambas pueden tener el objetivo de tomar el poder o revertir una situación de injusticia, sino en su autopercepción temporal y estratégica. Para Jesi, la revolución es un complejo estratégico orientado, *per se*, a largo plazo, es decir, destinado a alcanzar unos objetivos finales, y, por tanto, inmerso en el decurso de la historia. La toma de la calle, mientras tanto, es un foco de insurrección, normalmente repentino, que, aunque pueda tener cierto diseño estratégico, de por sí no implica una estrategia a largo plazo (2014: 63-64). Según Jesi, además, la toma de la calle supone una verdadera suspensión del tiempo histórico, donde, precisamente, se libera la auténtica experiencia colectiva (*ibid.*: 21). Por ende, aunque una toma de la calle pueda legitimar ciertos grados variables de violencia, cuando el pueblo se militariza y se arma, esa posible violencia, junto con el propio movimiento popular en sí, pierde su carácter espontáneo y “desestrategizado”. Dicho de otro modo, en el momento en el que el pueblo parisino de Griffith deja de luchar por el pan que les falta o por el atropello de un niño y comienza a hacerlo para instaurar un nuevo sistema político y social en toda Francia, en la pantalla ya no se pone en juego una toma de la calle, sino una

revolución. Sin embargo, pese a esta interesante transformación, el fin de la toma de la calle de Griffith está lejos de poder considerarse un momento climático o de giro en la estructura narrativa de *Las dos huérfanas*. Este acabamiento es para Griffith un hecho meramente coyuntural, que tan solo hace avanzar la acción hacia los verdaderos objetivos de los protagonistas: el amor y la salvación personal. Podría decirse, por tanto, que Griffith utiliza la Revolución francesa como un vívido y complejo telón de fondo, como un rico tapiz que precipita los acontecimientos y pone en jaque a los protagonistas, pero que, en ningún caso, deja de ser más que un elemento desestabilizador para hacer avanzar la historia que realmente quiere contar: un melodrama que narre la historia de amor entre el Caballero de Vaudrey y Henriette, y, por otro lado, la historia de superación y amor fraternal de Louise y Henriette.<sup>16</sup>

Con respecto a la estructura dramática de los personajes, Griffith construye a sus villanos tratando de demostrar que la maldad no es privativa de ninguna clase social, por lo que los antagonistas nobles -los señores de Vaudrey, el impúdico Marqués o Robespierre- se equiparan en felonía y perversidad a los humildes -la Tía Frochard o Jaques-. Por el contrario, todos los arquetipos positivos de la obra pertenecen a una clase social alta. Así, las dos hermanas -integrantes de la clase acaudalada, aunque solo sea porque el padre de Henriette encontró un saco de dinero junto al capazo de Louise- comparten ciertos valores que las distinguen del resto de personajes, como la bondad o la inocencia ante el caos que reina en el mundo. Del mismo modo, los otros dos personajes principales, el librepensador Danton -abogado y burgués- y el enamorado Caballero de Vaudrey -inseparable de su título nobiliario- son también heroicos, inteligentes, valientes y desinteresados. De esta forma, los cuatro héroes, además de figurar como únicos garantes de la virtud del relato, comparten también su privilegiado *status* social.<sup>17</sup> El

---

<sup>16</sup> No es la primera vez que Griffith dibuja un tratamiento similar de las motivaciones de las figuras revolucionarias. Ya en uno de sus primeros cortometrajes, *The voice of the violin* (1909), se comienza a percibir esta personal mezcla de análisis político y melodrama. Esta obra fue filmada en medio de la ola de pánico antianarquista que se desató en EE. UU. a principios del siglo XX y se hace eco de ese mismo sentir, dibujando a los anarquistas que luchaban por sus derechos sindicales mediante una compleja mezcla de inocencia y criminalidad, de idealismo y depravación (Porton, 2001: 31). Herr von Schmitt, el protagonista, como más adelante hará el Chico de *Intolerancia* (*Intolerance*, Griffith, 1916), Danton e incluso, a su manera, el iracundo Jaques, *no olvida*, acaba dándose cuenta del terrible error que ha cometido al inmiscuirse en las luchas ideológicas, para a continuación, renunciar a sus propias ideas políticas y de clase en aras del amor romántico. De esta forma, se intercambia la crítica social por el melodrama y la lucha revolucionaria por el acomodo dentro del orden social establecido.

<sup>17</sup> Esta preponderancia burguesa en la heroicidad de la revuelta forma parte de una anclada tradición figurativa presente ya en una de las primeras tomas de la calle pictóricas: *La libertad guiando al pueblo* (*La liberté guidant le peuple*, Delacroix, 1830). La obra representa una barricada humana en la que la figura principal es

único personaje del pueblo que podría inscribirse en la categoría de “héroe”, aunque sea de forma muy parcial, es Pierre Frochard, que demuestra que, pese a vivir bajo el yugo de su malévola madre, posee buenos sentimientos. Sin embargo, Pierre no es en absoluto heroico, sino más bien torpe, cobarde y apocado. De hecho, tras su único momento memorable al salvar a Louise de ser violada por su propio hermano, abandona inmediatamente las riendas de la situación nada más reunirse con Danton, cediendo, de nuevo, el liderazgo a la burguesía.<sup>18</sup>

En la cinematografía clásica, la motivación de los personajes es la piedra angular que hace avanzar el discurso; sin embargo, en *Las dos huérfanas*, aunque la revolución ocupa buena parte de las conversaciones y preocupaciones de los protagonistas, no es el objetivo principal de ninguno de ellos. Danton podría ser una notable excepción, ya que comienza el metraje luchando por el triunfo de la revolución. Sin embargo, después de que esta estalle, su objetivo se transforma y empieza a concentrarse en frenar el ansia vengativa del pueblo y, por encima de todo, en salvar a Henriette de su aciago destino, aunque para ello deba abandonar buena parte de sus intereses ideológicos anteriores. En consonancia, ninguno de los héroes de la cinta participa en la Revolución francesa de forma activa o voluntaria. Que el Caballero de Vaudrey o las dos hermanas no participen en la revolución no puede sorprender demasiado; el primero debido a su ascendencia y las segundas a su inocencia y candor, por lo que, de forma lógica con su construcción previa, estos personajes únicamente se ven sorprendidos

---

la Libertad, representada alegóricamente arengando a los hombres en su lucha contra la opresión (ver anexo). Tras la Libertad, pueden verse representantes de las diferentes clases sociales francesas de la época: un burgués, un mendigo, un campesino y un niño. El mensaje de Delacroix parece claro: todas las clases sociales se unen para alcanzar un mismo objetivo. Sin embargo, de la propia composición de la pieza puede extraerse otra posible interpretación; Delacroix pintó la figura burguesa inmediatamente detrás de la diosa, centralizada e iluminada, sosteniendo un fusil y mirando a la Libertad con determinación. Mucho se ha especulado que podría tratarse de un autorretrato del propio autor, en el que lograría plasmar así su irrealizado espíritu de lucha. Del mismo modo, aunque el cuadro intenta retratar un movimiento sin líder más allá de la propia Libertad, el personaje burgués es el único al que la Libertad devuelve la mirada, pese a que todos los demás personajes también la miran directa e intensamente. La representación difusa y poco definida de los humildes se evidencia, aún más, al presentar al grueso del pueblo parisino como una masa de gente anónima y difuminada, que lucha entre el humo y las explosiones al fondo del lienzo. Esta complicidad bidireccional entre la diosa y el burgués, aislada del resto de los integrantes del cuadro, podría demostrar, tal y como afirmaba Weiss en *Estética de la resistencia (Die Ästhetik des Widerstands, 1975-1981)*, que la burguesía se representa a sí misma, encarnada por el trazo y el rostro de Delacroix, velando únicamente por sus propios intereses (Sagüés, 2000: 209). De ser así, el pintor francés estaría inaugurando un camino figurativo que Griffith decidiría continuar noventa años después, en el que el pueblo llano aparecería representado en un mantenido segundo plano durante las tomas de la calle populares.

<sup>18</sup> Al final de la obra, cuando el periodo del terror revolucionario ha terminado y las hermanas se reúnen y recuperan su *status*, el tratamiento de Pierre sigue siendo desalentador y, acaso, condescendiente. Así, pese a ser aceptado como pareja de Louise, durante la secuencia final es retratado fuera de lugar, incrédulo ante su suerte y completamente acobardado por la situación.

e incomodados por la violencia revolucionaria, así como perjudicados por sus consecuencias. Sin embargo, que ni Pierre, un humilde barrendero de Saint-Antoine, ni Danton,<sup>19</sup> un héroe idealista, revolucionario, y para más *inri*, ideólogo del propio movimiento, participen activamente en las luchas del pueblo resulta, por el contrario, enormemente significativo. La ausencia de Danton en la batalla, que, aunque está presente en la toma de la Bastilla, se mantiene alejado de primera línea, sin empuñar un arma y limitándose a dar órdenes desde retaguardia, pone en evidencia que, en este momento, la puesta en escena griffithniana privilegia las motivaciones melodramáticas y de clase por encima de las ideológicas.

Y es que, aunque Griffith se mantenga crítico con todos los sectores de la sociedad, puede apreciarse una especial contundencia en el juicio hacia el pueblo llano en el momento en el que este decide rebelarse. Este cariz negativo puede apreciarse en la secuencia en la que el pueblo festeja su victoria “borrachos de su nueva libertad, los miserables de la ciudad bailan la Carmañola, inexplicable expresión salvaje de la demencia de la masa”, o aquella en la que Jaques, *no olvida* se erige como temible adalid de la justicia histórica y, ciego de rabia, condena a muerte a Henriette y al Caballero de Vaudrey pese a tener pruebas de su inocencia. En este tratamiento crítico con la violencia revolucionaria de la masa, el pionero también coincide con la perspectiva narrativa de Dickens. En una carta fechada el 10 de abril de 1855, poco antes de escribir *Historia de dos ciudades*, Dickens admitía que “no hay nada en el presente tan irritante y preocupante para mí como la alienación del pueblo con respecto a sus propios asuntos públicos. Y creo que el descontento [...] es en extremo parecido al estado espiritual de Francia antes de que estallara la primera Revolución, y que corre el riesgo de transformarse por alguno de los mil accidentes posibles... en una conflagración tremenda, como nunca se ha visto desde entonces [...] La gente no soportará por tiempo indefinido lo que soporta ahora. Lo veo claramente escrito en todos los fieles indicios que soy capaz de descifrar. Y quiero interponer algo entre ellos y su ira” (Engel, 1956: 954). De sus propias palabras puede extraerse que la intención de Dickens con su novela era advertir de los peligros revolucionarios que planteaba el inmovilista equilibrio político y social de la Inglaterra victoriana que le tocó vivir, a través de la representación de la

---

<sup>19</sup> Dado el prisma negativo desde el que se le aborda a lo largo de toda la obra, que Robespierre observe la revuelta desde una posición preferente y segura no deja de ser la progresión lógica de un personaje que, más que burgués es, ante todo, villano.

Revolución francesa como una catarsis terrible que no debe nunca volver a repetirse. Y es en este punto, donde su influencia más resuena en la reinterpretación contemporánea de Griffith sobre los acontecimientos de 1789; de esta forma, allí donde uno los releía bajo el prisma del reformismo liberal británico, el otro lo hacía desde el extendido rechazo occidental al auge del bolcheviquismo en los años veinte.

En este mismo sentido, conviene recuperar aquí la cita con la que Griffith abría su película, que rezaba: “La Revolución francesa derrocó, justamente, un mal Gobierno”. *Justamente*, apostilla, pero, a continuación, insiste en el grave peligro que suponen el fanatismo, el anarquismo y el bolcheviquismo como enemigos del orden, la ley y la vida. Pareciera que, desde el mismo inicio de su obra, Griffith, como Dickens, legitimara la necesidad de un cambio en la sociedad francesa, pero considerase la toma de la calle como un huracán de violencia que destruye todo lo que toca, especialmente la cordura del pueblo llano y sus buenas intenciones a la hora de alcanzar la justicia social. Ante este inminente riesgo, Griffith destina todo su metraje a proponer el modelo democrático neoliberal americano como única respuesta posible a la violencia desmedida del pueblo rebelado. Y es que más allá de cuestiones cinematográficas, la exhortación que Griffith y Dickens llevan a cabo sobre los peligros de la muchedumbre sublevada tiene su arraigo en lo más profundo del imaginario colectivo de los últimos siglos. Así, la desconfianza hacia la masa ha sido ratificada en numerosas ocasiones por diversos e ilustres pensadores que van desde Trade hasta Freud, pasando por Canetti.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Así, espantados por la comuna de París y el ascenso del movimiento obrero, varios pensadores de finales del siglo XIX, como Taine o Le Bon, elaboraron una nueva imagen de la masa desde un prisma negativo. Esta corriente de autores presentaba al pueblo/masa como una turba de ignorantes, completamente influenciable por líderes carismáticos y guiada hacia la violencia extrema por la circulación de rumores incontrolados y miedos contagiosos (Rancière, 2013: 137). Toda esta prolongada línea de pensamiento podría resumirse, *grasso modo*, a través de uno de sus autores más contemporáneos, Canetti, que en *Masa y poder* asienta las relaciones entre grupos humanos en inevitables sistemas jerarquizados de poder, que desembocan, indefectiblemente, en el sometimiento de unos a otros. Sin embargo, estas estructuras acaban derivando en el levantamiento del grupo sometido, que adopta una nueva conformación agresiva y animalizada, en la creencia de que para invertir las relaciones de poder es necesario siempre agredir y destruir. De esta forma, bien apuntalado sobre la tradición freudiana y revalidado por ciertos pioneros de la antropología social, el miedo a la masa siguió creciendo y desarrollándose con el devenir de los años, por lo que puede ser fácilmente rastreado hasta nuestros días. Véase *La multitud: un estudio de la mente popular* (*Psychologie des foules*, Le Bon, 1895), *Psicología de las masas y análisis del yo* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Freud, 1921) y *Masa y poder* (*Masse und Macht*, Canetti, 1960).



### 1.1.2 El *decoupage* de la toma de la calle y la ausencia del “rostro ordinario”<sup>21</sup>

Para analizar el *decoupage* griffithniano de la toma de la calle conviene revisar la secuencia más significativa de *Las dos huérfanas* a este respecto: el estallido de la revuelta popular. Tras el atropello del niño, se había abandonado al pueblo indignado en su miseria, para centrar el relato en las desventuras de las dos hermanas en la ciudad. Después, únicamente se había visto, de forma muy somera, al pueblo llano observando desde las rejas de la puerta los excesos de la fiesta del Marqués. En este momento, el metraje vuelve a fijar su atención en ellos para narrar cómo la masa se reúne en las calles de Saint-Antoine y comienza a avanzar, en la que será la primera manifestación espontánea de los humildes contra la clase dominante de París. La secuencia comienza con un plano general de la calle vacía. De pronto, en ese mismo plano fijo entra un tambor percutido por unas manos a las que todavía no se puede asignar un dueño. Tras un instante, Jaques, *no olvida*<sup>22</sup> aparece al fondo del cuadro, vengativo e iracundo, para llamar a sus compañeros mediante secos ademanes. Rápidamente, un nutrido grupo de hombres entra por los diferentes vértices del cuadro, y conforma una muchedumbre detrás de él.



Esa reunión de cuerpos es el elemento más significativo de esta puesta en escena primigenia de la toma de la calle; es decir, un plano general mantenido en el que el pueblo se une, de manera voluntaria pero improvisada, para ocupar el espacio público. Este plano, que podría

---

<sup>21</sup> El concepto de “rostro ordinario”, a efectos de esta investigación, lleva un paso más allá la idea clásica de Aumont (1997b). Este tipo de rostro no solo ordena los sentimientos, es decir, no se limita a actuar como un semáforo emocional que evidencie, de cara al espectador, las emociones de los personajes, sino que también es aquel rostro que pertenece a la masa, pero que a la vez se distingue de ella; en otras palabras, el rostro que, igual que el “hombre ordinario”, es intercambiable por otros similares a él, pero, al mismo tiempo, es totalmente único.

<sup>22</sup> Tras la pronta desertión de Danton y Pierre, Jaques, *no olvida* es el único personaje reconocible para el espectador que participa activamente tanto en la toma de la calle -en esta secuencia-, como en la revolución -en la de la toma de la Bastilla-. Sin embargo, aunque él mismo desencadene todos los puntos de giro de la narración -liderando el estallido de la revolución en este momento y condenando a muerte de Henriette al final-, no deja de ser, al igual que los Vaudrey o Robespierre, un personaje secundario supeditado a la línea argumental de las dos hermanas y sus enamorados.

denominarse *de adhesión*, anticipa también el carácter inevitablemente colectivo de la toma de la calle cinematográfica, que no brota de una indignación particular, sino del compartir un sufrimiento individual que se torna colectivo. Y es que, como ya se ha visto en estas páginas, aunque la toma de la calle sea realizada por individuos, en este gesto social<sup>23</sup> ningún individuo puede actuar solo, y, por tanto, siempre ha de tener como primer impulso un gesto de adhesión. Y es precisamente en esa tensión entre colectividad e individualidad, ya revelada en la salida de los obreros de los Lumière, donde la toma de la calle griffithniana juega toda su figuración enunciativa.

Así, a una señal de Jaques, todos los sublevados caminan juntos hacia delante, inaugurando formalmente, en su avance, la toma de la calle. También en ese mismo instante la planificación cambia a un plano general algo más cerrado, aunque rodado también frontalmente y con una angulación picada, que muestra a la masa correr en círculos alrededor de Danton. El momento elegido por Griffith para el primer cambio de plano de la secuencia evidencia la significancia del movimiento de la masa en la toma de la calle, que parece contagiar a la cámara, que, a su vez, se eleva para comprobar la magnitud de la multitud y su potencia de avance. Tras una serie de planos generales que muestran a la muchedumbre avanzar hasta alcanzar la parte delantera del cuadro, es decir, hasta alcanzar la cámara, esta se permite observar a Jaques algo más de cerca. Sus exclamaciones y gestos, animando a la lucha, son retratados en un plano americano. Es, por tanto, también revelador el instante escogido por Griffith para mostrar un plano más cerrado: cuando Jaques, la única figura reconocible en el cuadro, toma la palabra y reclama para sí mismo y para los demás su dignidad y sus derechos. Sin embargo, a pesar de que Jaques se hace presente, señalándose a sí mismo con sus propios gestos, el objetivo se mantiene siempre alejado de su rostro, evitando el primer plano. Inmediatamente después, Jaques da la orden y todos abandonan el cuadro por la esquina izquierda, continuando así con la secuencia.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Brecht creía que el *gesto social* no debía entenderse como mera gesticulación, sino como una “actitud total”. Para él, un gesto social es un gesto relevante para la sociedad, un gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social. Por tanto, no todos los gestos son sociales; por ejemplo, el dolor, en sí mismo, no es un gesto social, mientras que el gesto del trabajo es, indudablemente, social, ya que es un asunto entre personas. El arte tiende a menudo a “desocializar” el gesto, pero, según Brecht, la tarea artística debería consistir, por el contrario, en elevar ese mismo gesto dolor a un nivel superior para convertirlo en algo que haga avanzar la sociedad, consiguiendo así “resocializarlo” (2004: 240-243).

<sup>24</sup> Este tipo de planos de la toma de la calle, rodados con una cámara fija plantada en un lateral de la marcha, heredan una corriente visual que ya se implantó en las *Vistas* de los hermanos Lumière, y que continuó desarrollándose en los primeros cortometrajes de la historia que retrataron a la masa popular reuniéndose



También en la secuencia de la toma de la Bastilla, Jaques vuelve a ser el único rostro conocido que se muestra participando activamente en la batalla con relativa cercanía.<sup>25</sup> Estos encuadres, lejos de ser primeros planos y que, en ocasiones, son demasiado amplios para considerarse incluso planos medios, muestran a Jaques, ataviado con una escarapela tricolor, disparando a la milicia y animando a sus compañeros en la lucha. Lo que todas estas imágenes tienen en común es que la gestualidad de Jaques solo es capaz de expresar ira y venganza. Este rostro violento y desencajado es el único que el espectador reconoce y puede ver de cerca entre los humildes -los personajes burgueses tienen una presencia mucho mayor en esta secuencia-, así que, prácticamente a todos los efectos, el rostro de Jaques es el rostro del pueblo parisino, por lo que su figura asume la de la masa y, en muchas ocasiones, ejerce como su único representante. De esta forma, se reafirma aún más el contraste entre su “rostro ordinario y colectivo” y el de Henriette -que observa aterrada la batalla-; es decir, la preocupación y el candor de la clase burguesa se contrasta constantemente con el odio irracional y sanguinario del pueblo.<sup>26</sup>

---

en el espacio público, como la procesión de *Manchester Band of Hope Procession* (Kenyon y Mitchell, 1901) o la marcha fúnebre por los mineros de *Die Beerdigung der Opfer des Grubenunglücks auf der Zeche Radbod* (Anónima, 1908).

<sup>25</sup> Existe solamente otro fugaz plano medio en esta secuencia: dos hombres disparando bajo un carro a los que el espectador ni conoce, ni vuelve a ver en ningún momento, por lo que, a efectos de la cuestión planteada, este plano apenas cambia nada.

<sup>26</sup> Esta ausencia de primeros planos no afecta a los nobles y burgueses, por lo que existen infinidad de primeros planos de las hermanas, Danton o el Caballero a lo largo de todo el metraje -y no solo durante la toma de la calle-, que no tienen correlación alguna con los de Pierre, Jaques o la tía Frochard. La cámara también se esmera más en los rostros de los nobles anónimos, mostrando a los invitados de la fiesta del Marqués en varios primeros planos; un tamaño de plano que nunca se usará con los humildes de París. Parece que los acaudalados tienen la cercanía de la cámara asegurada, sin necesidad de significarse de ninguna manera, mientras que el hombre del pueblo solo es retratado con cercanía en los momentos en los que se significa, pero únicamente si lo hace de forma violenta y negativa, como Jaques.



De vuelta a la secuencia del estallido de la revuelta, tras la orden de Jaques, que vacía el cuadro anterior, la masa comienza una especie de baile en el que realiza rápidos círculos concéntricos, al grito de “¡Abajo los tiranos!”. En este plano general, en el que se puede apreciar por primera vez su gran volumen, el gentío deja de avanzar hacia el frente para pasar a ser retratado corriendo en espiral. La angulación picada muestra un enorme grupo de gente girando sobre sí mismos, en una caótica danza sin sentido ni objetivo, en apariencia, presos todos de una profunda locura transitoria. Más allá de esta forma de retratar a la masa en rebelión, cabe preguntarse si esta secuencia ofrece un primer referente del canon formal clásico de la puesta en escena de la toma de la calle. De ser así, podría afirmarse que la adhesión y el avance tienen un papel preponderante en la progresión dramática de la narración, así como en la articulación formal y sus variaciones.



Dicha articulación partiría de un plano general que permitiría mostrar, desde un punto de vista elevado, la colectividad surgida de la propia voluntad conjunta de adhesión. La narración del gesto colectivo avanzaría después mediante numerosos planos generales y *de resituación*,<sup>27</sup> en contraposición a la necesidad de individuación de ciertos personajes conocidos para el espectador, que se significarían, narrativa y formalmente, con planos más cerrados, precisamente en el momento en el que se hicieran presentes, y tomaran la palabra en nombre de la

---

<sup>27</sup> Este tipo de planos sirven para reubicar al espectador dentro de la secuencia, desde el punto de vista espacial y narrativo, para que pueda seguir con mayor facilidad los movimientos y resituaciones dentro del propio cuadro.

colectividad. Sin embargo, la cercanía de la cámara que conseguirían mediante esta significación, tan solo sería relativa, ya que, en ningún momento, se les llegaría a retratar en primer plano.<sup>28</sup> Griffith ya planteó una articulación muy similar en *Intolerancia*, su primer abordaje a las manifestaciones populares y, sin duda, su obra más recordada y estudiada. Aunque esta toma de la calle ocupe tan solo dos minutos del metraje, logra también precipitar la acción de la obra y hacerla avanzar. La secuencia en cuestión aborda un piquete obrero, convocado ante una terrible bajada salarial. El Chico, un joven y descreído trabajador de la fábrica, acompaña a regañadientes a su padre, justo antes de que la policía reprima a los huelguistas brutalmente. Mientras, desde una colina cercana, la temerosa Preciosidad observa la matanza junto a otros horrorizados vecinos.<sup>29</sup> Es evidente que existe una cierta sintonía argumental y formal entre la articulación de esta secuencia y la de *Las dos huérfanas*; sin embargo, es mucho más interesante resaltar las diferencias entre ambas, ya que estas permiten establecer ciertas disyuntivas que resultan enriquecedoras a la hora de analizar el *decoupage* griffithniano de la toma de la calle.

Para empezar, durante el piquete obrero, el *plano de adhesión* no muestra al proletariado uniéndose, porque la masa ya está reunida. Por tanto, lo que narra este plano *de adhesión* es, primeramente, el caldeamiento del ánimo colectivo y, después, el desencadenamiento de su furia. En este caso, la *adhesión*, aunque estática, continúa existiendo, pero en vez de una adhesión física, como ocurría en *Las dos huérfanas*, se produce una adhesión emocional. Otra de las principales diferencias que propone *Intolerancia* es que el avance de la masa no actúa como activador del primer cambio de plano de la secuencia. Esto se debe a que la masa no llega a ponerse en movimiento, por el motivo obvio de que los obreros están conformando un piquete, cuyo objetivo principal es,

---

<sup>28</sup> Esta articulación también bebe de la herencia dickensiana, lo que reitera aún más la marcada influencia anglosajona en el tratamiento del pueblo tomando la calle en los orígenes del cine clásico norteamericano. La única insurrección de toda la novela narrada de forma directa, en tiempo presente y desde un punto de vista activo, arranca también con una clara *adhesión*: “¡Patriotas, amigos, estamos dispuestos! ¡A la Bastilla!” (Dickens, 2012: 336). La narración continúa mostrando al lector una serie de descripciones que bien podrían tratarse de planos generales, por el tamaño de las formas que detallan y la magnitud de las imágenes que evocan, para, a continuación, acercar el foco a las figuras humanas y mostrar a Defarge tomando la palabra -el iracundo y humilde líder del pueblo que, indudablemente, preconiza al Jaques, *no olvida* de Griffith-: “¡A la lucha, camaradas, todos a la lucha! ¡A la lucha Jaques Primero, Jacques Segundo, Jaques Mil, Jaques Dos Mil, Jaques Veinticinco mil, ¡a la lucha!” (*idem*), en lo que podría imaginarse como una suerte de “plano medio mental”.

<sup>29</sup> Al respecto de esta secuencia, Farocki apunta que Griffith muestra la lucha obrera como una guerra civil, donde las mujeres y los niños obreros observan horrorizados el baño de sangre, mientras un grupo de desempleados espera a ocupar el empleo de los huelguistas, como haría cualquier ejército de reserva (2013: 198).

precisamente, impedir que los esquiroles puedan acceder a la fábrica. *Intolerancia* plantea pues una forma diferente de tomar el espacio público a la propuesta por *Las dos huérfanas*: la ocupación estática de la calle.

Todo movimiento social colectivo, es decir, toda toma de la calle persigue un objetivo. Este objetivo puede ser de índole variable, como se ha podido comprobar en estas dos obras; en una se perseguía derrocar un rey y en la otra evitar una bajada salarial. Dicho objetivo, independientemente de la forma que adopte, se manifiesta de forma predominante a través de un avance que compromete el espacio público. La revuelta popular de *Las dos huérfanas* emplea, precisamente, ese mismo avance como fuerza impulsora de la adhesión y decisión del pueblo, o lo que es lo mismo, como una especie de pegamento que une y da fuerza al propio movimiento espontáneo. En *Intolerancia*, sin embargo, la ocupación del espacio público opera de forma contraria, impidiendo el avance de las fuerzas del orden y de los esquiroles. Los obreros colonizan, de ese modo, un espacio destinado al uso colectivo, dibujando, en su estatismo, un espacio propio, que, a su vez, es cercado por la alteridad -en este caso, todos aquellos que no participan en la toma de la calle-. Así, la llegada de la policía para enfrentar la línea del piquete provoca un pequeño conato de huida, que rápidamente se transforma en una fiera determinación de lucha. En ese momento, se genera un motivo visual de “cercos” que, tal y como ocurría con la “punta de flecha” en el avance de *Las dos huérfanas*, motiva el primer cambio en la planificación de la secuencia.



La última mutación interesante que *Intolerancia* aporta a la articulación griffithniana de la toma de la calle es que uno de sus personajes principales participa en la protesta obrera. Pese a que la Preciosidad,

indiscutible protagonista del film, permanece ajena a la huelga, el Chico sí forma parte del piquete. Sin embargo, aunque el joven toma la calle, lo hace a desgana, medio obligado por su padre y de una forma breve y poco dibujada -el personaje se clarifica y se define bastante tiempo después-. Esta pasividad permite a Griffith no equipararlo del todo al resto de obreros que sí participan activamente en el piquete. Aun así, pese a su inconsistencia, la presencia del Chico en el piquete permite afirmar, aún más rotundamente que en *Las dos huérfanas*, la lejanía del pionero con el rostro que se rebela. Esta confirmación se debe a que la ausencia de primeros planos del Chico es más llamativa que la de Jaques, principalmente por dos razones. La primera, porque, a diferencia del sirviente, el obrero se convertirá en uno de los protagonistas del film, aunque en ese momento aún sea casi un desconocido para el espectador; y la segunda, porque el Chico afronta una situación enormemente trágica durante el piquete: la muerte de su padre a manos de la policía. Pero incluso así, con el cadáver de su padre en brazos, cuando la carga dramática de la escena pide a gritos un primer plano, el Chico es retratado en una especie de plano americano horizontal. Esta distancia con su rostro doliente se agudiza al contraponerla con los numerosos primeros planos de la Preciosidad, que se horroriza desde la colina, sobre la que recae gran parte de la carga dramática de la escena, pese a permanecer completamente alejada, en teoría, del meollo de la acción narrativa de la secuencia -el piquete y la muerte del padre del Chico-.<sup>30</sup>



<sup>30</sup> Así como en 1921, Griffith sentía la necesidad de hacer una advertencia firme sobre los terribles peligros del bolcheviquismo que le distanciaban del rostro popular, en 1916, cuando estrenó *Intolerancia*, era el temor al crecimiento de la ideología anarquista en EE. UU. el que le hacía alejarse del rostro proletario durante el piquete, como ya le ocurría en 1909 en *The voice of violin*.

Esta ausencia de primeros planos es especialmente llamativa en la obra de Griffith, ya que el pionero otorgó al rostro una importancia central en toda su cinematografía. Si bien Griffith no inventó el primer plano (Brodwell, Staiger y Thompson, 1997: 209), su grandeza fue revelar que en un primer plano no solo se podía observar el alma, sino también el mundo a través de él (Morin, 2002: 100). El americano tuvo así el tino de intuir que, si el rostro es el espejo del alma, por fuerza debe ser también una ventana al mundo, por lo que, de acuerdo a ese mismo criterio, el primer plano permitiría ver, además de las esferas profundas de la interioridad humana, la realidad de una forma casi radiográfica. Sin embargo, en las obras de Griffith, este tipo de rostro sugestivo, fascinante, capaz de imponer su propio mundo (Aumont, 1998: 97), es decir, “el rostro con alma”, está prioritariamente reservado para los personajes burgueses. De esta forma, finalmente, tras analizar las alternativas planteadas en *Intolerancia*, se puede concluir, en primer lugar, que la toma de la calle griffithniana arranca mediante un *plano de adhesión*, ya sea una adhesión emocional o física. En segundo lugar, esta toma de la calle se plantea mediante una articulación formal en la que abundan los planos picados y de reubicación y que, a su vez, comienza en un plano general para, a continuación, ir acercándose poco a poco al pueblo. Por último, los cambios de planificación vienen producidos por un desencadenante emocional de la masa; ya bien sea la determinación de lucha, que se manifiesta mediante el avance y la aproximación a la cámara; o la voluntad de resistir, que, en el caso de una ocupación estática del espacio público, se representa manteniendo una línea de fuerza delimitada por un cerco exterior y hostil.

### **1.1.3 El punto de vista burgués griffithniano**

Las tomas de la calle del pionero siempre se narran acompañadas de otras líneas de acción que las confrontan con las reacciones de los personajes, casi siempre burgueses, que se mantienen ajenos a ellas. En *Las dos huérfanas*, Griffith enfrenta la toma de la Bastilla -pese a no considerarse una toma de la calle propiamente dicha- con las reacciones de Henriette, Robespierre, el Conde y el Caballero de Vaudrey. En *Intolerancia*, por su parte, opone el piquete obrero no solo al rechazo de la Preciosidad, sino también al de los dueños de la fábrica, al de los esquirols y al del resto de vecinos proletarios. Pareciera que la revuelta popular no fuese suficiente para llenar toda la línea de tiempo y



dependiera de las reacciones y las emociones de los protagonistas ajenos a ella para poder avanzar. En estas obras, el montaje paralelo posee una clara función ideológica,<sup>31</sup> dado que se emplea para contraponer la ferocidad de las masas con las reacciones de estupor y horror que tienen los protagonistas burgueses ante la violencia revolucionaria. Así, tras el rostro iracundo y sanguinario de Jaques, *no olvida* disparando a la milicia, aparece, a continuación, la cara de Henriette horrorizada, exactamente el mismo contrapunto, aunque en menor medida, que puede observarse entre los rostros del Chico y la Preciosidad. Este tipo de montaje por contraste permite que el dualismo crezca exponencialmente, al promover un juicio moral en el espectador a través de la oposición entre dos personajes antagónicos (Gunning, 1993: 20).

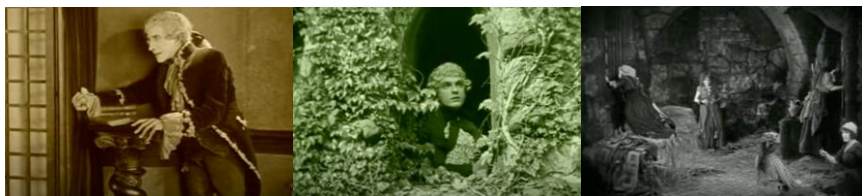
Además del inevitable montaje paralelo, la focalización dominante que la secuencia de la toma de la Bastilla mantiene es altamente reveladora en cuanto a la construcción griffithniana del pueblo sublevado. Así, a lo largo de toda la secuencia, predominan dos tipos de planos. Los primeros, laterales y estáticos, ruedan la contienda desde varios puntos elevados, como tejados o balcones de palacios, alejados todos ellos de la línea de fuego en la que el pueblo parisino combate. Esta angulación picada, pese a no ser subjetiva, marca un punto de vista que coincide con la mirada de los dos testigos principales -por frecuencia e importancia- que observan la batalla desde la seguridad que brinda la altura: Henriette y Robespierre; heroína y villano unidos, esta vez, por la posición elevada que su clase social les proporciona.



---

<sup>31</sup> Tal y como afirma Comolli, sería demasiado simplista asignar la etiqueta ideológica de “montaje y materialismo dialéctico” al cine soviético de la época y de “*decoupage* e idealismo metafísico” al hollywoodiense. El montaje griffithiano, sin ir más lejos, trabaja, por un lado, la materialidad significativa y, a la vez, también trata de producir conflictos, por lo que no podría definirse estrictamente ni como materialista ni como dialéctico (2010: 266). Sin embargo, el *decoupage* suele asociarse a la representación burguesa -por la comunicación como lazo y reunión- y a la concepción metafísica de la escena cinematográfica como reproducción y revelación de un “ya ahí”, por lo que se podría llegar a decir que la intención y los efectos del *decoupage* son exclusivamente dramáticos o psicológicos (Comolli, 2010: 267). Bazin consideraba que el *decoupage* ni produce la escena ni la designa, sino que tan solo permite “verla mejor”, pero siempre constriñéndola bajo un abanico de ángulos y normas bastante limitado que intenta preservar su unidad “real” o “natural”, sin romper, por tanto, su continuidad y su coherencia (cit. en Comolli, 2010: 267).

El segundo tipo preponderante de planos se ocupa de mostrar las reacciones de estos dos personajes ante la matanza que se está llevando a cabo bajo sus pies. Desde esta situación dominante, la secuencia, más que en la toma de la Bastilla, se centra en narrar el terror de Henriette, que mira el asalto desde el ventanuco de la cárcel en la que permanece encerrada, y la angustia de Robespierre, que aguarda la resolución del conflicto desde el balcón de su mansión.



Existe en la secuencia, sin embargo, un tercer tipo de planos, rodados a ras del suelo, en los que se muestra la batalla desde un punto de vista omnisciente mucho más próximo a los combatientes de París, pero cuya presencia es infinitamente menor a la de las dos tipologías anteriores. Esta perspectiva “hegemónica”, que se mantiene constante en la mirada de los acaudalados, evidencia el punto de vista con el que el director se aproxima al combate y al dolor del pueblo. Así, tal y como ocurría con los objetivos de los protagonistas -que en realidad, ninguno tenía que ver con hacer la revolución-, esta primacía de la mirada burguesa sobre el acontecimiento resulta igualmente paradójica al permanecer alejada de la acción principal que centraliza la secuencia, y que, sin duda, constituye un acontecimiento nuclear en la trama, tal y como ya ocurría en el piquete de *Intolerancia*.



Debido a la indudable importancia narrativa de la toma de la Bastilla -mucho mayor que el piquete del Chico y que la secuencia del atropello-, el frecuente desequilibrio entre acción y reacción, entre gesto-violento y mirada-horrorizada, resulta ahora especialmente evidente. Por ende, la decisión de Griffith de alejarse de los “ejecutantes populares” para centrarse en los “observadores burgueses” revela quizá una posible intencionalidad: alejar el foco de los revolucionarios, para así

concentrarse en las consecuencias negativas que este acontecimiento acarrea a las “personas normales”, como Henriette o Louise. De este modo, Griffith podría estar intentando que el espectador se identificase de forma clara con las dos hermanas, y, por tanto, rechazase de forma tajante a los bárbaros parisinos, que bien podrían tratarse, siempre bajo este hipotético prisma, de los precursores de los actuales enemigos bolcheviques. Incluso aunque, para ello, ese posible espectador griffithniano, que, como en todo el cine de la época, era mayoritariamente popular, debiera olvidar su auténtica condición de clase, mucho más cercana al suelo, en realidad, que a los balcones desde los que los burgueses observaban los avances del pueblo.

En este sentido, esta angulación de cámara podría establecer una evidente relación con la posición de los palcos privados sobre el proscenio desde los que la burguesía observaba las representaciones teatrales y operísticas en el siglo XIX. No conviene olvidar que el teatro y la ópera son, precisamente, las parcelas artísticas de las que proviene el imaginario visual griffithniano, y que, por consiguiente, la posición de Henriette -y también la de la Preciosidad- es la misma que la de sus antecesores burgueses, que asistían desde las alturas a las tragedias o a las comedias en las que se decidía la suerte de los pueblos. La mirada horrorizada de Henriette establece así una línea directa con la mirada de la Preciosidad, y no solo porque ambas estén interpretadas por Lilian Gish -la misma actriz, el mismo horror ante el pueblo sublevado-, sino, también, desde un punto de vista narrativo y estético. Sin embargo, en el caso de *Intolerancia*, además de la mirada de la Preciosidad, existe otra mirada que fragmenta aún más el punto de vista de la secuencia, ya que los numerosos vecinos que observan la revuelta desde otra colina cercana, expresan, asimismo, angustia y, en cierta medida, rechazo. Es, por tanto, evidente que la atalaya privilegiada desde la que asistir a la toma de la calle -y desde la cual sentirse horrorizado por ella- se ha cedido al pueblo llano, que también rechaza la “locura revolucionaria” de los obreros, pero esta vez, desde dentro del propio grupo social que la lleva a cabo.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Estas miradas, además de apuntalar las “gafas ideológicas” con las que Griffith observa los movimientos sociales, ponen en relieve la importancia que la *mirada externa* posee en la representación clásica de la toma de la calle. Tanto es así, que podría rastrearse su presencia a lo largo de todo el recorrido estético del propio gesto de sublevación. Una de sus representaciones más evidentes puede encontrarse en el óleo *La huelga* (*Der Streik*, Köhler, 1866). En la esquina inferior izquierda se observa a una madre y una hija que permanecen ajenas a la insurrección, limitándose a observar a sus compañeros mientras increpan al patrón, en línea directa con ese único obrero que se significa al agacharse a coger una piedra para lanzarla (ver anexo). Estas dos figuras son, por cercanía y clase social, más afines a los obreros de la colina de *Intolerancia*

Un aspecto crucial de la secuencia de la toma la Bastilla, que relaciona el punto de vista con la omnisciente causalidad clásica de la obra griffithniana, es la presencia de *los planos entre los listones*, que no terminan de adscribirse a ninguna de las tres tipologías de plano anteriormente descritas en la secuencia. Hacia el final de la batalla, la cámara muestra a los combatientes llegando a las puertas de la Bastilla desde una altura considerable y mediante una óptica teleobjetivo. Desde un interior irreconocible, el objetivo mira a la calle a través del espacio creado entre dos estructuras negras, que recuerdan a los listones de madera que se utilizan para cegar una ventana o a una grieta en la pared tras la que la cámara estaría escondida, y con ella la mirada del espectador, que también se ocultaría del exterior. Al principio, dada la perspectiva y la similitud con los puntos de vista mostrados anteriormente, pudiera parecer que se trata de un plano subjetivo de las miradas de Henriette o Robespierre. Sin embargo, esta posibilidad se descarta rápidamente, debido a la diferente angulación del plano, a los listones que limitan el cuadro y a las escenografías de la cárcel y el balcón que se ya se habían mostrado antes.



El cine clásico pretende, en todo momento, eliminar la percepción de las marcas de enunciación del discurso fílmico, aunque, en realidad, estas solo puedan camuflarse, nunca erradicarse. Gracias a diversas reglas formales, la cámara consigue crear la falsa impresión de presentar el punto de vista del espectador, ocultando, para ello, el artificio técnico,

---

que a Henriette o Robespierre; sin embargo, la principal diferencia con todos esos observadores griffithnianos es que no hay horror ni pánico en su mirada, tan solo la serena constatación de un momento inevitable, como una suerte de inscripción histórica del evento insurreccional. La *mirada externa* como registro de la historia también está presente en *Historia de dos ciudades*, especialmente encarnada en la figura de *madame Defarge*. Esta fiera mujer se dedica a tejer una interminable bufanda en la que va registrando todas las injusticias sufridas por el pueblo, con la intención de que nada se olvide, nada se perdona y nada quede sin vengar. Paradójicamente, el mismo personaje que actúa como registro, más adelante se convierte en mano ejecutora de la justicia, en una suerte de “la historia los juzgará” personificada en una sanguinaria tabernera con un pasado perlado de desgracias, exactamente igual que el Jaques, *no olvida* de Griffith. La necesidad de esa *mirada externa* en las tomas de la calle precinematográficas insinúa, de este modo, que para lograr la inscripción histórica del movimiento se necesita una suerte de validación externa que dote de sentido al acontecimiento. Como ya se dijo aquí, exclamation “Nosotros, el pueblo” es, ante todo, un acto de enunciación que trata de hacer existir la pluralidad social que conforma (Butler, 2013: 58), y es en ese “tratar de hacer existir” dónde la toma de la calle necesita una *mirada externa* que atestigüe su propia enunciación, afirmando así que el gesto de revuelta, efectivamente, se ha producido, y que la tradición de los oprimidos, o como Rancière prefería decir, el tiempo de los no-vencidos, puede continuar perpetuándose.

es decir, el propio dispositivo cinematográfico. *Los planos entre los listones*, sin embargo, revelan ese artificio al hacer patente un punto de vista extraño, no adscrito a ningún personaje conocido, pero tampoco al narrador omnisciente, ya mostrados ambos con anterioridad, bien desde los balcones del palacio y la cárcel o bien a ras del suelo. Por tanto, la causalidad clásica queda rota en ese preciso instante, ya que la causa en suspenso que estos planos plantean no queda resuelta en ningún momento posterior. Esta es la única ruptura de la causalidad de toda la obra y, evidentemente, no está colocada en un lugar casual, sino en aquel que marca, más y mejor, la focalización del espectador en cuanto a la toma de poder del pueblo. Estos planos inauguran así una suerte de nueva mirada espectral "autoconsciente" en una particular ruptura de la cuarta pared a la inversa, que articula la posición del espectador en la narración.<sup>33</sup>

Que con esta tipología de planos, Griffith está marcando la plaza del espectador en su obra es ineludible. Por tanto, si se realizara un análisis de la implicación de tal posicionamiento, sería sencillo afirmar que, dado que la posición elegida no es peleando en el suelo junto al pueblo llano, sino manteniendo la lejanía y la altura burguesas, Griffith podría estar interpelando a un futuro espectador burgués, imaginando su sensibilidad y acaso protegiéndolo de los peligros de la violenta masa. Sin embargo, Griffith era plenamente consciente del carácter popular del grueso de sus espectadores, por lo que, ¿acaso no podría, con estos planos, estar otorgándole a ese mismo espectador popular un lugar privilegiado de observación, es decir, un asiento en el palco del teatro de los pueblos que hasta la fecha le había estado vedado? Si la comparencia de este tipo de planos no fue un desliz en la sala de montaje -y Griffith no era muy dado a ellos-, estos también podrían estar ubicando una nueva presencia en la representación de la lucha de clases en el celuloide. Esta nueva figuración coincidiría con un lugar intermedio, oculto, que esconde la mirada desclasada del que duda de su propia posición, bien por temor a luchar por sus ideales, bien por aspirar a ocupar un lugar privilegiado que aún no se considera del todo propio. Griffith coloca aquí la mirada espectral en esa precisa grieta entre dos mundos, en esa mirilla a la toma de la calle que quizá pueda coincidir con la liminal mirada de la emergente clase media norteamericana, a medio camino entre la conciencia de clases y el temor

---

<sup>33</sup> El encuadre es, por tanto, "una oscilación entre conciencia del contorno y conciencia del contenido", que sitúa al espectador en "el entredós, con un ojo único desde un lugar asignado y una inmovilidad consentida, a través de unas anteojeras aceptadas" (Comolli, 2010: 39).

bolchevique, entre la lucha sindical de los *wobblies* y el aspiracional sueño americano, acaso la mirada del nuevo “hombre ordinario” que ya comenzaba a llenar no solo las salas, sino también las pantallas de la época.

Pero, ¿qué es un “hombre ordinario”? ¿es acaso un hombre común, sin atributos, sin palabra propia? ¿tan solo un figurante, perteneciente a ese *status* ambiguo con el que la cinematografía clásica acostumbraba a representar a los pueblos? Y es que el cine clásico solía exponer al pueblo llano a través de ciertas figuras extraordinarias que decidían pasar un tiempo entre sus integrantes. Ejemplos como el Freder de *Metrópolis* (*Metropolis*, Lang, 1927) o el Sullivan de *Los viajes de Sullivan* dan buena fe de ello. Así, como aquellos reyes “que durante una jornada de cacería se pierden en los senderos y conocen al hombre” (Farocki, 2003: 38), estos personajes se enfrentan a la miseria de la realidad humana a través de su contacto con estos hombres y mujeres humildes, para después retornar a sus vidas fortalecidos y cambiados, pero alejados, nuevamente, de esos “miserables” que, con sus experiencias y gestos, tanto les han transformado.

Sin embargo, el “hombre ordinario”, lejos de esta figuración clásica y siguiendo las intuiciones de Aumont sobre el “rostro ordinario” (1997b), es aquel que, desde el centro mismo de la colectividad, consigue significarse y hacerse perceptible. El “hombre ordinario” es pues, a efectos de esta investigación, un protagonista involuntario, que pertenece por entero a la masa y participa de la suerte colectiva, es decir, que sufre las injusticias como todos los demás, pero que, a la vez, lejos de parapetarse tras su *status* comunal y fundirse con la multitud, posee rasgos individuales que lo definen ante el espectador, que, a su vez, lo reconoce y lo distingue. De esta forma, sin abandonar su morfología de “hombre del pueblo”, este personaje se señala y toma relevancia, aunque esta sea momentánea, como ya hicieron el hombre que lanza una piedra en primer término en el cuadro de *La huelga* o la mujer que choca con su compañera en *Salida de los obreros*. Y es que tanto los obreros de los Lumière, como los de Köehler, bien podrían tratarse de los primeros “hombres ordinarios” en ser captados transitando por la delgada frontera que separa formar parte de la masa y, a la vez, significarse por encima de ella.

No es casual que *Los miserables* (*Les misérables*, Hugo, 1862) aporte la que podría ser la mejor definición del “hombre ordinario” en rebelión que ha dado la literatura del siglo XIX: “Nunca se ha sabido el nombre de

la persona que hablo así, era algún obrero ignorado, un desconocido, un olvidado, un héroe del momento, ese gran anónimo que interviene siempre en las crisis humanas y en las génesis sociales, y que en un momento dado dice de una manera suprema la palabra decisiva, y desaparece en las tinieblas después de haber representado durante un minuto, a la luz de un relámpago, al pueblo y a Dios” (2005:906).<sup>34</sup> Pasolini, por su parte, consideraba que, lejos de ser baladí, el gesto del “hombre ordinario” es un gesto universal, que recoge, en sí mismo, la inmensidad de todos los tiempos y la persistencia de antiguas mímicas deprimidas, por lo que ese mismo “gesto ordinario” conformaría, a su vez, una impureza del tiempo que actuaría como resistencia a la nivelación y simplificación estructuralista de la historia (2009: 231-236). Así pues, cada primer plano del “hombre ordinario” se convertiría en algo semejante a un desafío de los pueblos a su fatal tendencia a desaparecer.<sup>35</sup>

Y es precisamente esa búsqueda dialéctica entre colectividad e individualidad, entre desaparición y tenaz permanencia, la misma que guía estas páginas. Por ello, encontrar un “primer plano griffithniano”<sup>36</sup> del gesto de levantamiento colectivo del “hombre ordinario” adquiere una relevancia crucial. Un plano que podría expresar acaso ciertas certezas sobre las herramientas que el pueblo emplea para significarse, y, por tanto, a su vez, un gesto que permitiría percibir algún matiz de las complejas disposiciones de la sociedad que lo ejecuta. Pero tal y como ya se ha visto, ni Jacques ni el Chico, los “hombres ordinarios” de Griffith, fueron retratados en primer plano mientras tomaban la calle. Lejos de considerarse una excepción, el distanciamiento griffithniano del rostro del “hombre ordinario” en favor de unos protagonistas ajenos al pueblo, sustentó durante décadas las bases estilísticas y formales del cine clásico americano a la hora de rodar una revuelta popular. El primer plano del “hombre ordinario” que toma la calle debería pues esperar

---

<sup>34</sup> A diferencia de *Las dos huérfanas*, donde Jaquerie/masa eran sinónimo de turba peligrosa, en *Los miserables* este concepto se emplea como elemento diferenciador y despenalizador. Así, a lo largo de toda la obra, Víctor Hugo se empeña en legitimar las revueltas, en dotarlas de derecho y en justificar ese *duende de la rebelión* en el “hombre ordinario” de París; “los Jacques son los pobres. Ahora bien, los que tienen hambre tienen derecho. Las Jacqueries son temblores del pueblo. Puede decirse que la Revolución francesa creó al hombre por segunda vez al darle una segunda alma: el derecho” (2005: 808).

<sup>35</sup> Véase *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (*Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman, 2012) e *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto* (*Images malgré tout*, Didi-Huberman, 2003).

<sup>36</sup> Entendiéndolo como aquel “plano con alma” que actúa como espejo del mundo. Aquel que Griffith pretendió alcanzar siempre, excepto cuando la toma de la calle se interpuso entre él y el rostro de sus protagonistas.

aún unos pocos años más para poder emerger, en otro continente, gracias a los directores del cine revolucionario soviético.

## **1.2 El héroe colectivo en la toma de la calle soviética**

En 1998, Rancière todavía seguía llamando a Eisenstein “el maestro incómodo”, al considerar que el régimen de sensibilidad figurativa que había instaurado en el cine soviético de los años veinte seguía planteando un notable desafío político y estético para los autores contemporáneos (cit. en Didi-Huberman, 2016: 179). Este nuevo régimen de representación -por un lado, estandarte de la Revolución de Octubre y, por otro, elemento transformador del imaginario colectivo y social del periodo- supuso un punto de inflexión en la emergente cinematografía soviética, asentando un modelo casi antagónico al del cine clásico, que continuaba floreciendo en paralelo durante la misma época. Eisenstein, pionero a la hora de rechazar los modelos americanos previos como inspiración para realizar sus obras, transgredió la “invisibilidad” imperante en el montaje clásico e instauró un nuevo concepto de montaje retórico y evidente (Gunning, 1993: 22).

Algunas de las tomas de la calle eisensteinianas siguen asentadas en el imaginario colectivo, casi como grabadas a fuego en la retina de buena parte del público. *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) puede considerarse una de las mayores insignias del cine revolucionario, pero, aunque permanezca más vívida en la memoria espectral, Eisenstein ya asentaba en *La huelga* (*Stachka*, 1924) la práctica totalidad de recursos estilísticos, dramáticos y formales con los que rodaría los movimientos de masas a lo largo de toda su carrera. *La huelga* narra el estallido y posterior represión de una insurrección obrera en los años previos a la Revolución de Octubre. Existen numerosas tomas de la calle a lo largo de la cinta, sin embargo, los aspectos más representativos de la puesta en escena de la toma de la calle eisensteiniana podrían resumirse en solo dos secuencias: la primera, relata el desencadenante de la revuelta proletaria, y la segunda, aún más significativa, ocupa la última escena de la obra y rubrica el final de la insurrección obrera.

En la primera secuencia referida, Stronguine, un joven obrero metalúrgico, es acusado injustamente de robar un metrónomo en represalia a su activismo sindical. Incapaz de afrontar la deshonra y la



multa impuesta, decide suicidarse. Al descubrirse su tragedia, se alimenta aún más el profundo descontento de sus compañeros, que terminan por declararse en huelga. Mientras que en la segunda secuencia, un grupo de trabajadores se reúne para atajar los disturbios provocados por una banda de alborotadores, contratados, a su vez, por los patrones con el solo objetivo de deslegitimar la protesta proletaria. Casi de forma inmediata, el ejército cerca a los obreros con la intención de dispersarlos, y sus caballos están a punto de aplastar al hijo de una trabajadora. Ella, en un desesperado intento por protegerlo, se encara con los jinetes desde el suelo. Su potente gesto de rebelión se propaga al resto de sus compañeros, que también se enfrentan a los oficiales. Esta insubordinación se transforma en una batalla campal que, rápidamente, se traslada a la cercana barriada obrera. Tras una feroz e indiscriminada represión, los obreros huyen despavoridos por campo abierto en un gran plano general en el que el enfrentamiento se torna cacería, y, por último, ejecución masiva. En ese momento, el ejército dispara constantes ráfagas sobre los trabajadores que tratan de escapar, lo que provoca que cientos de cadáveres caigan por un terraplén, y se amontonen más abajo. La ejecución de los obreros se monta en paralelo con la matanza de varias vacas, mediante explícitas y sobrecogedoras imágenes de la sangrienta agonía animal en el matadero, logrando tal nivel de simbolismo que, con el tiempo, esta secuencia ha conseguido adquirir la categoría de referencia paradigmática.





Sin duda, la innovación más notable que Eisenstein aportó a la toma de la calle cinematográfica fue probar que el movimiento obrero puede ser tan apasionante y conectar tanto con el público como el melodrama que dominaba la cinematografía soviética anterior y que aún seguía imperando en el cine hollywoodiense. El director renuncia de forma consciente a la singularidad de la narración clásica al considerar que constituía “un ataque de individualismo al cine revolucionario” (Prats, 1979: 18). Para Eisenstein, esta primacía de la colectividad, este hincapié en la fuerza revolucionaria de la unidad tenía total sentido, ya que, para él, en realidad, el cine nunca había tenido por sujeto al individuo sino a las masas, y, por tanto, cualquier individuación que se llevara a cabo debería ser siempre la de un colectivo (Brodwell, 1999: 213). En sus películas no hay, pues, un héroe particular ni prácticamente ninguna apreciación del ente singular. Los protagonistas, estrellas indiscutibles de las obras de Dickens o Griffith, actúan, aquí, como simples elementos funcionales para iniciar la acción de la masa. Así, los jefes revolucionarios eisensteinianos, equivalentes al Danton griffithniano, son simples siluetas al servicio del verdadero personaje principal: el pueblo. Por otra parte, la propia morfología de este protagonista colectivo imponía nuevas fórmulas expresivas para abordar sus también novedosas ideas y emociones. Para ello, Eisenstein abandonó, junto al resto de jóvenes autores del naciente régimen soviético, las clásicas referencias operísticas y teatrales, para experimentar con elementos surgidos de los espectáculos de variedades florecidos tras la revolución, más cercanos al circo o al vodevil (Schnitzer, Schnitzer y Martin, 1974: 14-44).

En *La huelga*, Eisenstein pretende asociar la producción de una huelga con la producción industrial, y para ello promueve una clara oposición de clase basada en un realismo heroico y comunal, en el que el individuo solo es presentado a través de la masa. Este héroe colectivo, sin un rostro reconocible con el que identificarse, hubiera podido confundir al espectador y hacer ininteligible la historia, por lo que el director construyó un guion claro, cronológico y sencillo, planteando dos personajes colectivos coherentes, “obreros” y “patrones”, de cuya

confrontación nace el drama de la cinta. Por tanto, en *La huelga*, los personajes apenas tienen características propias, más allá de su clase social o de su profesión, es decir, difícilmente pueden encontrarse en esta obra personajes no tipificados. La tipología eisensteiniana parte de una estructura dividida en bloques de clase: obreros, esquirols, vagabundos, empresarios, militares. En todas estas categorías, se ve superada la definición -cuasitautológica- de lo humano por lo subjetivo, en beneficio de definiciones funcionales, históricas y políticas, cuando no totalmente abstractas, que eliminan la personalidad propia de cada uno de los personajes. De esta forma, tal y como afirmaba Aumont, la propia identidad y la conciencia individual corren el riesgo de convertirse, a su vez, en herramientas de homogenización, e incluso, en ocasiones, de alienación (1998: 190).

Balázs, por su parte, consideraba que el cine era un medio único para reconocer fisionomías colectivas que encarnasen una verdadera representación de clase. El primer plano podría descubrir así un rasgo oculto en el rostro de cada individuo que revelase su clase de forma inmanente en su fisonomía, de una forma mucho más obvia que los rasgos raciales o nacionales. De este modo, un obrero francés se parecería mucho más a un obrero alemán que a un aristócrata francés. El húngaro también afirmaba que no existe un análisis tipológico capaz de mostrar la estratificación social con mayor precisión que algunas películas soviéticas (2011: 92). De esta forma, el espectador de *La huelga* es perfectamente capaz de diferenciar a obreros, campesinos, dueños de fábricas o profesores durante la toma de la calle. Ningún texto lo explicita, pero, de algún modo, está innegablemente escrito en sus rostros. No se trataría, por tanto, de la inscripción de cada hombre en su clase social, sino de la clase social en cada hombre (*ibid.*: 93). Así, en este mar de rostros tipificados, Stronguine es el único personaje que tiene nombre propio y es retratado de forma mínimamente individual a lo largo de toda la obra, pero, sobre todo, es el único que tiene una preocupación personal y propia: su deshonra. Tras su suicidio, que inflama la indignación obrera y desata la acción narrativa, esta individualidad es rápidamente erradicada, dando pie a una preocupación colectiva. La muerte del individuo sobre la que se asienta la dictadura proletaria queda patente ya en los primeros compases de *La huelga*.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Un rasgo interesante de la construcción de los personajes eisensteinianos es que los antagonistas - empresarios, políticos, esbirros- ostentan una mayor personalización y detalle que los trabajadores de la fábrica. Todos ellos se representan con trazo grueso, de forma caricaturesca, pero también mediante una potente mezcla de estilización y alegoría, que no llega nunca a percibirse de forma tan conseguida en la

Contario al monologuismo del cine clásico norteamericano, Eisenstein empleó el rostro obrero en primer plano como fractura del discurso fílmico, con la intención de hacer aflorar en él lo emocional, pero también lo colectivo (Aumont, 1998: 100). De esta forma, cuando un desesperado Stronguine decide suicidarse, sus primeros planos son los que desatan la acción dramática que desembocará en la huelga proletaria. Del mismo modo, no es hasta que la furia de la madre estalla al ver a su hijo en peligro a los pies de los caballos cuando se le ofrece al espectador un primer plano del rostro proletario, presentado, hasta entonces, únicamente en plano general. Sin embargo, en el momento en el que se muestran estos dos rostros concretos, a la vez emocionales y sublevados, se suceden en pantalla infinidad de semblantes obreros, todos ellos indignados y furiosos, como si se tratara de una catarata precipitada por un único primer plano -el de un individuo que se enfrenta solo a la opresión- que, a su vez, originase también la propia toma de la calle. Así, la principal característica de los primeros planos eisensteinianos<sup>38</sup> es que sirven para desencadenar el clímax narrativo, actuando como disparador tanto del dramatismo, como de la toma de la calle. Este pasaje tonal provocaría un salto de la acción fuera de sí misma, transformando profundamente su cualidad expresiva y, al mismo tiempo, activando la toma de la calle al lograr saltar del drama individual al colectivo.

El personaje colectivo del proletariado es retratado por Eisenstein, en todo momento, de una forma heroica e idealizada. Así, gracias a la lírica combinación de diferentes direcciones -tanto en los movimientos de cámara, como en la acción interna del cuadro-, a las angulaciones contrapicadas de los planos, al novedoso montaje “de atracciones” o al expresivo uso de los intertítulos en las escenas de multitudes, *La huelga* muestra, probablemente por primera vez en el cine, a la masa rebelándose impregnada de un halo épico, pero, además, colocada en el lugar central de la narración como protagonista absoluta de la obra. Es por tanto evidente que Eisenstein hereda el tratamiento de la masa de

---

representación de los obreros. Un buen ejemplo sería la metáfora de doble inversión con la que se introduce a “la lechuza”, el espía del patrón. Este personaje es presentado al revés, con sus dos enormes piernas elevándose al cielo, en relación directa con el plano siguiente, que muestra dos chimeneas de la fábrica, asemejando visual y semánticamente el poder industrial con el patronal. Por tanto, se podría decir que Eisenstein coincide con Griffith al plantear un mayor dibujo de la figura burguesa en su obra. Sin embargo, a diferencia del pionero, empeñado en esbozar una advertencia sobre los peligros de la ideología bolchevique, el soviético prefirió explayarse en una crítica visual y narrativa del sistema capitalista que, según él, era el auténtico enemigo del proletariado, incluso por encima del zar.

<sup>38</sup> Eisenstein hizo del rostro popular sublevado el máximo exponente de su narrativa. Como muestra de esta crucial importancia del semblante en su obra, el cineasta llegó a escribir que su “primera impresión consciente fue un primer plano” (1993: 43).

Víctor Hugo. Y es que ambos autores retratan, por ende, al pueblo sublevado como un iracundo personaje colectivo, pero, a diferencia de Dickens o Griffith, absolutamente digno y heroico. Dicho de otro modo, los dos plantean un constructo comunal que pelea legítimamente por sus derechos y que encuentra toda su fuerza en la propia reunión colectiva. Sin embargo, a diferencia del escritor francés, Eisenstein, en su necesidad de prescindir del individualismo y asentar así la colectividad como único motor posible de la sociedad, no se permite retratar particularidad alguna, lo que inevitablemente le aleja de los Gavroche, Éponine o Feuilly que campaban por el París de Víctor Hugo. De esta forma, Eisenstein insta un nuevo canon estético en el tratamiento del pueblo tomando la calle en el cine, que difiere de aquel iniciado por Dickens,<sup>39</sup> revalidado después por Griffith y difundido por la gran industria cinematográfica norteamericana. De esa manera, la representación de la revuelta popular se bifurca en dos modelos paralelos, equivalentes en importancia, pero prácticamente antagónicos, que serán recogidos por diversos directores en épocas posteriores, continuando ambos su andadura hasta el día de hoy.

### **1.2.1 La ruptura de la causalidad clásica y el montaje “de atracciones”**

Es interesante detenerse brevemente en la causalidad de las dos tomas de la calle abordadas por *La huelga*. A diferencia de las obras de Griffith, que respetaban una causalidad directa y lineal, en la obra del cineasta soviético se produce un cambio significativo en la correlación entre secuencias, que dejan, por tanto, de ser únicamente una consecuencia directa de la anterior. Como ya se ha visto, la indignación obrera tras la muerte de Stronguine transforma un acontecimiento/emoción individual en otro colectivo. Del mismo modo, el desesperado gesto de la madre al lanzarse a los caballos es también el catalizador que inflama los corazones del resto de los obreros, instándolos a rebelarse, a su vez, contra sus opresores, en un movimiento colectivo que nuevamente nace del paso de lo particular a lo general. De este modo, esta transformación de la desesperación singular en revuelta plural coloca, de alguna forma,

---

<sup>39</sup> Resulta significativo que *Historia de dos ciudades* y *Los miserables*, las dos obras que, de algún modo, originaron las diferentes líneas de representación del pueblo en rebelión, fueran publicadas con tan solo tres años de diferencia -la de Dickens en 1859 y la de Víctor Hugo en 1862-. En vista de la repercusión que estas dos herencias narrativas tuvieron tanto en la literatura como en la cinematografía posterior, se puede considerar que estos años supusieron una época crucial en el asentamiento estético y formal de la toma de la calle.

al espectador ante un mal permanente, contextual e inherente a toda una época, que, a diferencia del desencadenante griffithniano, genera ante ese mismo espectador una consecuencia general y no circunstancial.

Del mismo modo, los motivos del estallido de la revuelta tampoco están retratados de forma tan precisa como en las obras griffithnianas, que parecían reducir un complejo contexto histórico a un acontecimiento concreto -una bajada salarial o el atropello de un niño por un carro-. Esto se debe a que Eisenstein no se esfuerza por ilustrar injusticias concretas, aunque también las muestre, sino en remarcar el malestar social que reinaba en toda la Rusia zarista, así como la relación directa que este padecimiento tenía con la jerarquía industrial y la injusta distribución de la riqueza. Estos acontecimientos particulares -el suicidio y el niño a los pies de los caballos- impulsan la acción, pero es evidente, y esto es lo importante, que tan solo actúan como un ejemplo más de un contexto general y continuado, que se aleja así del desencadenante coyuntural de Griffith. También en la represión policial puede percibirse esta significativa ruptura causal. En un primer momento, los alborotadores provocan un incendio, y el ejército y los bomberos acuden a sofocar el fuego y los disturbios generados. Hasta aquí, la narración mantiene la causalidad y es fácilmente comprensible. Pero, sin un acontecimiento que lo propicie, tanto unos como otros, dirigen sus balas y sus mangueras contra la totalidad de la barriada obrera. Entre sus víctimas hay numerosos ancianos, mujeres y niños que ni siquiera habían participado en los desórdenes, pero que, igualmente, sufren bajo los chorros de agua a presión.<sup>40</sup> En este momento, se está dejando de relacionar un hecho acontecido en una secuencia con sus consecuencias retratadas en la siguiente, defenestrando, de esta manera, la “omnipotente” causalidad clásica, al transferir, en esta ocasión, la represión, como ya se hizo anteriormente con la indignación, de lo particular a lo general.

Por otra parte, siguiendo con la relación de contrarios establecida con Griffith, el motivo del final de la revuelta sí viene concretado y explicitado. En esta ocasión, el acabamiento de la toma de la calle se produce cuando acontece un suceso inenarrable: la muerte de un niño

---

<sup>40</sup> El agua tiene un uso recurrente, expresivo y metafórico en las obras de Eisenstein y será predominante a lo largo de toda la cinematografía soviética. En el caso de *La huelga*, el agua de las mangueras que la policía usa como arma contra los obreros sirve como elemento represor, pero también despersonalizador, por lo que al final de la cinta, la ya de por sí escasa identificación de los obreros se pierde totalmente. Los chorros de agua a presión convierten así al proletariado en una masa ciega y doliente, en una figura deshumanizada, informe y homogénea, compuesta solo por piernas, brazos y rostros irreconocibles.

proletario a manos del ejército. De esta forma, la larga represión de *La huelga* solo concluye con el plano detalle de un niño pequeño lanzado por un militar desde la barandilla de un patio de luces. Así, la autoridad produce en el pueblo el mayor impacto colectivo posible. Esta injusticia finalizadora, suspensiva y abrupta -el asesinato de un bebé por un hombre de Estado- provoca un final absoluto, en el que nada puede ser narrado más allá de esa frontera. Esta muerte horripilante y, a la vez, seminal, es el clímax narrativo que acaba con la insubordinación, dando paso a una huida desesperada en la ya comentada escena del terraplén, en la que el montaje paralelo se apodera del sentido de la imagen.<sup>41</sup>



En esta secuencia, la confrontación entre dos conceptos visuales diferentes, pero afines -fusilamientos/matadero-, produce un choque dialéctico motivado por la interrupción de la acción narrativa, que rompe la continuidad y transforma el significado inicial de las imágenes. Mediante esta fractura, el director intenta conmover al espectador, motivando un estado de piedad y terror por el animal, que automática e inconscientemente, se transfiere a los obreros (Freeman, 1930: 222). Eisenstein, al igual que el resto de autores soviéticos de la época, consideraba que la ideología debía ser inherente a la obra, nunca exterior a ella, o, dicho de otro modo, que las imágenes no debían ser un pretexto, sino una consecuencia de dichas ideas (Morin, 2002: 164-165). Luego, con esta asociación conceptual, Eisenstein pretendía alcanzar

<sup>41</sup> Eisenstein criticaba el montaje paralelo de Griffith porque consideraba que expresaba los límites de su propia concepción social, basada en la separación entre los que tienen y los que no, adaptando así el dualismo del melodrama del siglo XIX a la nueva época, al permitir que el narrador juzgase tan duramente a los personajes del pueblo (Gunning, 1993: 134). Por tanto, el montaje eisensteiniano, además de expresivo y dramático, como era el griffithniano, es, ante todo, simbólico y dialéctico. Pero, sin duda, la diferencia más significativa con respecto al montaje paralelo de Griffith es que la violencia contra los obreros ya no necesita de la fragmentación del punto de vista de la narración ni de las reacciones burguesas, sino que ocupa, por primera vez, toda la línea de tiempo, por lo que convierte a las estrellas/víctimas proletarias en absolutas dueñas y señoras de la gran pantalla.

dos objetivos. Por un lado, generar un sentido revolucionario en el espectador<sup>42</sup>, y, por otro, probar la teoría de que las imágenes provocan sentimientos, y que estos, a su vez, provocan ideas. De esta manera, solo a través del arte cinematográfico se conseguiría transitar de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la tesis, es decir, transportar al espectador del concepto al afecto, para regresar, nuevamente, del pensamiento a la imagen (Brodwell, 1999: 156). En ese mismo sentido, se trataría pues de devolver al engranaje intelectual su propia emocionalidad. Así, gracias a esa “emocionalización”, se lograría conducir al espectador al éxtasis, a la salida fuera de sí, a través del *pathetismo* de la representación. Ya no se trataría, por tanto, de que el *logos* unifique las partes, sino de que el *pathos* las impregne y se expanda por ellas (Eisenstein, 1970: 218-333).

Si bien las obras de Griffith suponían el discurrir del cine por la etapa del alma, con Eisenstein este se adentra en la etapa de la tonalidad dialéctica (Morin, 2002: 164-165). Para el autor, la dialéctica de su obra permite alcanzar la misión social del arte, ya que, de la violencia obtenida al chocar dos factores opuestos, es decir, de ese puñetazo sobre el pensamiento, nace un nuevo concepto en el intelecto del espectador, que, a su vez, se ve forzado a pensarse él mismo y a pensar el todo tras sufrir esa confrontación dinámica. Sin embargo, la interrupción o corte dramático en busca de una dialéctica que provoque un *pathos intelectualizado* o un “pensamiento pathetizado” no era algo novedoso en el teatro europeo, en el que, indudablemente, los directores soviéticos se inspiraron para sentar muchas de las bases de su nueva cinematografía. Así, autores como Brecht llevaban ya años experimentando con la suspensión dramática,<sup>43</sup> buscando provocar una reacción ideológica en el espectador, en otras palabras, persiguiendo exactamente el mismo objetivo que los cineastas de la URSS con su nueva teoría del montaje.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Un sentido que Barthes criticó ferozmente, acusándolo de ser demasiado “obvio”, ya que, según él, para Eisenstein el sentido nunca llegó a ser nada más que la revolución (1986: 489).

<sup>43</sup> Mediante su *técnica del extrañamiento*, Brecht pretendía producir en el espectador un distanciamiento emocional con respecto a lo que acontecía sobre el escenario, para que, de ese modo, la audiencia fuera capaz de establecer un pensamiento crítico y objetivo que le condujese a una reflexión ideológica sólida. Así, al eliminar la identificación con los personajes y, por tanto, la proyección personal, se conseguía que el público no dejara de ser él mismo en ningún momento y, en consecuencia, pudiera mantener su criterio libre de injerencias emocionales.

<sup>44</sup> Pese a las similitudes temáticas y a los escasos tres años que separan los estrenos de *Intolerancia* y la obra teatral *Tambores en la noche* (*Trommeln in der Nacht*, Brecht, 1919) existen numerosas diferencias formales y tonales entre la cinta norteamericana y el libreto alemán, que pudieron servir como referencia para los autores soviéticos. Así, a diferencia de Louise y Henriette, Kragler, el protagonista de Brecht, acepta y apoya la revuelta espartaquista como un hecho romántico, al identificar las injusticias del proletariado con las que



El estremecedor final de *La huelga*, con los cadáveres de los obreros y de la vaca capturados en su triste quietud, convierte la obra de Eisenstein en una auténtica tragedia obrera. Este rechazo al *happy end*, tan típico y celebrado en EE. UU., era una tónica general no solo para Eisenstein, sino para todos los autores soviéticos del periodo, ya que a pesar de que al público de la URSS le gustaba las películas americanas de la época, a la vez era incapaz de tolerar la superficialidad y el empalago de los finales en los que el héroe siempre acababa salvándose (Kluge, 2010: 60). Sin embargo, ante el desolador panorama final, la obra culmina con una llamada a la acción, gracias a una cartela que, como un grito de auxilio, interpela directamente al espectador y a su memoria: “Esta matanza obrera perdurará como una cicatriz en el cuerpo del proletariado. ¡Recordad proletarios!”. Este “final espoleador” consigue que la indignación sea cedida a la audiencia, y, del mismo modo, logra que, a partir de ahora, sea el propio espectador el que deba albergar ese colérico sentimiento de injusticia colectiva, para continuarlo y perpetrarlo, repensándose, por tanto, a sí mismo como vengador de los abusos sufridos por el pueblo soviético a lo largo de la historia. De esta manera, Eisenstein logra trasladar la consecución del final feliz más allá de la pantalla, asegurando así, a su vez, que este solo podrá obtenerse mediante al triunfo de la dictadura proletaria.

### **1.2.2 La intencionalidad de la masa y el *pathos* colectivo**

Tan solo un año después del estreno de *La huelga*, con motivo del veinte aniversario de la fracasada Revolución de 1905, el PCUS encarga a Eisenstein una obra que glorifique ese primer movimiento insurreccional que actuó como antecedente a la Revolución de Octubre. Inicialmente, en el guion pretendía repasar la historia de dicho acontecimiento, sin embargo, la urgencia marcada por el calendario, la riqueza de los escenarios naturales de Odessa y el sólido guion de Nina

---

él mismo está viviendo en el ámbito privado, infiriendo, de esa forma, su situación particular al contexto colectivo (Jesi, 2014: 135). Sin embargo, a la hora de la verdad, en el momento en el que la batalla colectiva entra en conflicto con su batalla personal, la pequeña burguesía brechtiana, al igual que la griffithniana, se aparta del pueblo. Esta extrapolación del drama individual al drama colectivo inspirará a Eisenstein a la hora de componer el pasaje que llevará del suicidio de Stronguine a la huelga, pero, evidentemente, invirtiendo el punto de origen de tal relación, que ya no parte del ente colectivo ante lo individual, sino del propio ente particular ante lo colectivo. Sin embargo, Brecht, a diferencia de Eisenstein, hace un verdadero acto de “desmitologización” de la revuelta a través de su célebre *extrañamiento*. Esta metodología se vuelve aún más evidente en *Los días de la Comuna* (*Die Tage der Commune*, 1949), donde Brecht, a través de ese mismo distanciamiento emocional ya mostrado en *Tambores en la noche*, ofrece un escenario mucho más crudo y realista que el soviético, en el que las miserias humanas que conllevan las revueltas sí se ponen de manifiesto.

Ferdinándovna Agadjánova aceleraron la decisión creativa de resumir todo el proceso insurreccional de 1905 en el incidente de Odessa (Schnitzer, Schnitzer y Martin, 1974: 62-63). De este modo, *El acorazado Potemkin* solamente narra la sublevación de los marineros del acorazado con el mismo nombre, que cansados de malos tratos y de recibir alimentos en mal estado deciden amotinarse. Los oficiales del barco logran reprimir a los sublevados con rapidez, y uno de los impulsores de la algarada, el marinero Vakulinchuck, acaba siendo fusilado. Inmediatamente después, los habitantes de Odessa hacen suya la causa de los marineros y celebran un sentido funeral por Vakulinchuck en el puerto de la ciudad. Su profundo duelo termina derivando en un levantamiento popular contra las injusticias cometidas por el régimen zarista, inaugurando así una de las tomas de la calle más memorables del cine. Poco después, el ejército cosaco carga contra la indefensa población, provocando una terrible matanza en las escaleras de Odessa que, a continuación, como también ocurría en *La huelga*, se traslada al resto de la ciudad.

A efectos de esta investigación, la significancia narrativa de *El acorazado Potemkin* puede contenerse, prácticamente por entero, en la secuencia de la lamentación de Odessa, donde la pena del pueblo por la muerte de Vakulinchuck se transforma en rabia colectiva y, más tarde, en insubordinación popular. El tratamiento formal de esta secuencia tiene muchas similitudes con el de *La huelga*, por lo que no conviene detenerse demasiado en él;<sup>45</sup> al contrario, es mucho más interesante ahondar en las principales diferencias entre ambas obras, para así alcanzar una mayor profundidad en la concepción eisensteiniana de la toma de la calle. *Potemkin* no intenta ser únicamente una obra de arte, sino que tiene un objetivo testimonial; por tanto, se podría afirmar que la cinta anhela ser un “ojo de la historia” específico, es decir, una obra crónica y, a la vez, una obra poética. Eisenstein pretendía pues realizar una tragedia revolucionaria que, al mismo tiempo, pudiera ser considerada un documental objetivo, capaz, a su vez, de atestiguar un momento concreto de la historia soviética (Didi-Huberman, 2016: 219).

Aunque más adelante fuera eliminada, según Hill, en un principio, la obra iba a arrancarse con una cita de Trotsky: “El espíritu de la insurrección sobrevoló la tierra rusa...El individuo se disolvió en la

---

<sup>45</sup> Se suele considerar que el montaje expresivo, el lirismo, el simbolismo y las metáforas de los motivos visuales están más conseguidos y son más profundos en *El acorazado Potemkin* que en la anterior obra eisensteiniana. Así, el propio autor manifestaría que “*La huelga* es un tratado y *Potemkin* un himno” (cit. en Bordwell, 1999: 85).

masa, la masa se disolvió en un estallido” (*idem*). Parece superfluo, por tanto, aclarar que en *El acorazado Potemkin* el protagonista vuelve a ser colectivo, orquestándose, esta vez, en torno a la asociación acorazado-ciudad.<sup>46</sup> Sin embargo, en medio de esta masa-héroe, se presenta una galería de personajes con nombre y características propias mucho mayor que en *La huelga*. Así, la rabia del agitador Matyusheko, la valentía del mártir Vakulinchuck o la empatía del estudiante Feldman serán determinantes en su propia definición como personajes. Del mismo modo, la tipificación de la Madre gitana se ve notablemente reducida primero por su etnia, pero principalmente por su condición maternal, que le impide ser percibida como una obrera más. Además, el constante uso de primeros planos y una mejor definición de ciertas características personales provocan una mayor empatía en el espectador. Lo que Eisenstein consigue con ello es que la identificación del espectador con estos personajes se produzca más fácilmente que con Stronguine o con la madre que enfrentaba los caballos.

Griffith usó el primer plano para aislar a las protagonistas de su peligroso entorno. Aquí, sin embargo, el plano cerrado opera justamente al contrario, al permitir acceder al dolor padecido por cada individuo y, a la vez, al sufrimiento colectivo, en tanto que facilita el espacio de un “nosotros” que permite a sus integrantes acercarse emocionalmente entre sí. Al igual que ocurría en *La huelga*, los primeros planos de Vakulinchuck o de la Madre gitana también actúan como desencadenantes del clímax dramático. Sin embargo, a diferencia de sus homólogos en la obra anterior, algunos de los rostros que aparecen en pantalla, aunque solo sea momentáneamente, aportan, además de un signo de pertenencia social, una particularidad dramática concreta, es decir, una tristeza intransferible. Así, cada semblante, cada figurante y cada gesto particular suman al colectivo una organicidad propia, un estado de ánimo concreto y, sobre todo, una historia personal única (*ibid.*: 201-208). Podría decirse, por tanto, que el cuadro eisensteiniano es el lugar dialéctico del encuentro fundamental entre lo singular -un puño cerrado, un ojo desorbitado- y lo plural -el pueblo ruso sublevado- (Didi-Huberman, 2016: 260-261).

---

<sup>46</sup> Como en *La huelga*, Eisenstein presenta aquí rótulos que coinciden con la voz colectiva. Así, con sus cartelas, el autor recoge las palabras de la masa que asiste al funeral de Vakulinchuck, es decir, las voces de los cientos de “hombres ordinarios” allí reunidos. Probablemente, este sea el primer momento de la historia del cine en que la “voz” del pueblo se manifiesta de forma colectiva. Altman defendía que cuando estos rótulos se suceden en las salas de cine “se levanta un grito que se oye y que se hincha cada vez: ¡Hermanos! ¡Hermanos! ¡Hermanos! (cit. en Morin, 2002: 164-165)”.

El primer plano más significativo de toda la obra es el de la Madre gitana que ve morir a su hijo bajo el fuego cosaco en las escaleras de Odessa. A medida que la mujer es consciente de lo ocurrido, el plano va cerrándose cada vez más sobre su rostro trastornado de angustia, hasta que este ocupa toda la pantalla. A partir de ese momento, la toma de calle se convierte en una huida en la que los primeros planos del pueblo escapan de las balas en un *increscendo* dramático que culmina con la caída por las escaleras de un carrito de bebé, al morir su madre abatida a tiros. A través de estos primeros planos, Eisenstein impide a la mirada del espectador escapar al dolor del pueblo. Para él, en su condición de catalizadores dramáticos, estos rostros permiten que el propio pueblo se rebele y se manifieste a través de ellos. Así, este tipo de planos formarían parte de una lógica combinatoria, similar al relato onírico, en la que la mirada desquiciada de la Madre gitana llenando cada resquicio de la imagen prende la atención y la emoción del espectador, al sobrevenir un momento de éxtasis -*Acmé*- y de puntuación dinámica (Aumont, 1998: 100).



Este tipo de primeros planos, como también los de Stronguine y la madre de *La huelga*, podrían ser considerados, en teoría, primeros planos del “hombre ordinario”. Sin embargo, también sería posible observar que, si bien todos estos personajes pertenecen sin duda al pueblo, sus rostros tan solo son capaces de expresar una emoción inexorablemente ligada a su propia ideología de clase y, por tanto, tipificada e impersonal. Por ello, se podría decir que estos gestos siguen siendo en realidad arquetípicos, es decir, simbólicos, pero a la vez anónimos. Estos personajes ejemplarizantes no pueden ser definidos como protagonistas, ya que no poseen apenas cualidades ni objetivos personales. Tanto es así, que su condición/profesión precede forzosamente a su propio nombre -agitador, madre, mariner-. Esta despersonalización a través de la colectivización provoca que el espectador no sea capaz de (re)conocerlos ni de establecer una identificación profunda con ellos, por lo que, en ese punto, Eisenstein

se aleja, inevitablemente, del concepto de “hombre ordinario”. De esta forma, aunque los personajes de *El acorazado Potemkin* tienen un mayor retrato psicológico que sus homólogos de *La huelga* y su dolor es mostrado de una forma algo más cercana y menos política, tampoco el marinero Vakulinchuck o la Madre gitana consiguen robar el protagonismo al verdadero impulsor narrativo de la obra: el empoderamiento del pueblo; razón por la cual ambos continúan limitándose al papel de activadores de la acción dramática, significándose solamente durante un momento tan significativo como concreto; el necesario para desencadenar la toma de la calle.

Así, como ya ocurrió con Stronguine, la muerte del marinero-mártir Vakulinchuck, proletario con nombre propio, actúa como símbolo y motor de la revuelta popular. Esta injerencia se manifiesta a través de la colectivización de una injusticia particular, que se hace extensible a todo el pueblo ruso. De esa forma, la masa hace suya la suerte de los marineros, que, a su vez, pasan a encarnar a todos los habitantes de Odessa. También, el final trágico de la toma de la calle vuelve a estar determinado por la muerte de un niño, dos en este caso -el niño gitano y el bebé del carro-. La muerte del niño gitano provoca que su madre lo tome en brazos y se enfrente desesperada a los cosacos, que, inmediatamente, comienzan a disparar sobre ella. Pese a la similitud de su gesto, a diferencia de la madre de *La huelga*, que activa la toma de la calle, la Madre gitana le pone fin, al ser el último símbolo de oposición o enfrentamiento. Con su muerte, la toma de la calle deviene huida, a imagen y semejanza de la obra anterior, con todos los sublevados corriendo escaleras abajo. Sin embargo, existe una última muerte infantil, la caída de un carrito de bebé por las escaleras, que dará por concluida la represión, y, por tanto, finalizará, ya completamente, el arco narrativo de la revuelta.

Por otra parte, tanto la secuencia de Odessa como la del final de *La huelga* plantean una puesta en escena basada en el movimiento, tanto interior como exterior del cuadro, que, a su vez, rinde pleitesía a su auténtico motor interno: la intencionalidad de la masa. En ambas escenas, se produce un aprovechamiento muy inteligente del espacio, tanto del laberíntico barrio proletario como de la escalera de Odessa. Los dos escenarios facilitan una serie de movimientos de cámara, que permiten un crecimiento del ritmo y la tensión. A través de unas líneas de movimiento claras, descendentes en la escalera y circulares en el barrio, se consigue un trepidante tempo dramático, que finaliza en un

clímax terrible. La fuerza motriz del pueblo, la pasión que lo insta a avanzar hacia su objetivo, tuvo una importante representación en las obras de Dickens, Víctor Hugo y Köehler, pero se había visto algo desdibujada en las películas de Griffith. En este preciso momento, regresa con toda su fuerza a través de las obras eisensteinianas, en las que abundan, tanto el motivo visual del cerco, como el de la punta de flecha.

De esta forma, en *La huelga* se producen tres cercos que coinciden, exactamente, con tres momentos fundamentales de la narración. El primero rodea la figura del agitador obrero durante el mitin convocado tras la muerte de Stronguine, en el momento en el que el pueblo empieza a autoconstituirse como tal, tras el primer punto de giro del guion. El segundo, de emoción similar pero contraria, se produce cuando la revuelta ya está en marcha y la masa rodea a su adversario -el chivato de los patronos- para lincharlo. Este punto enuncia la primera victoria obrera y el crecimiento de su poder colectivo y de su unión. El último cerco, en cambio, rodea un símbolo: la fábrica, el monumento erigido en honor a la identidad trabajadora. El proletariado de Eisenstein transgredirá esta connotación ideológica, reapropiándosela, para después resignificarla como baluarte de su propio movimiento popular. Una reformulación parecida sucede en el puerto Odessa, que deja de ser ya un espacio de intercambio capitalista, para convertirse en un símbolo de reunión y contestación.

El motivo visual del avance, por su parte, toma fuerza de manera completamente inversa. Tanto en *La huelga*, como en *El acorazado Potemkin*, inicialmente el pueblo marcha hacia delante, enfrentándose a la autoridad y conquistando el espacio. Unos avanzan motivados por la muerte de Stronguine y otros por la de Vakulinchuck, pero todos luchan contra la opresión del yugo zarista en pos de una nueva libertad. Tras las muertes infantiles que ponen fin a las revueltas, la masa continúa avanzando, pero con una connotación emocional completamente diferente, ya que, a partir de ese momento, lo que el pueblo hace es escapar de una muerte segura. En los dos casos -marcha y huida-, el movimiento es la línea de fuga de la acción y lo que impulsa la narración hacia delante; sin embargo, se produce un viraje significativo en lo que a la fuerza motriz del pueblo se refiere. Lo que primeramente impulsa al pueblo eisensteiniano es un sentimiento colectivo de injusticia, que los alienta a avanzar hacia sus objetivos. Sin embargo, a partir del vacío producido por el horror de la muerte de un inocente, el acicate que

empuja al pueblo pasa a ser el miedo. Esta profunda alteración emocional desarticula totalmente la toma de la calle, que, a partir de ese momento, se transforma en fuga.

Es evidente que los momentos clave de la toma de la calle, tanto en su conformación como en su acabamiento, vienen definidos por una pulsión emocional compartida, que constituye y configura la estrecha ligazón de la masa. Las tomas de la calle parten de un estallido de “locura”, de un “sentirse en rebelión” de muchos seres individuales que se tornan ente colectivo. Esta colectividad se construye no solo porque los individuos que la conforman compartan un momento y un lugar, ya sea el puerto de Odessa o una barriada obrera, sino, sobre todo, porque comparten una misma emoción. La secuencia de la lamentación de Odessa no solo actúa pues como bisagra entre dos ejecuciones, una individual y otra colectiva, sino también como pasaje “entre el abatimiento de un pueblo conmovido y la potencia formidable de un pueblo que pasa a la revuelta” (Didi-Huberman: 2016: 196-197). La muerte de Vakulinchuk suscita la transformación del dolor personal de numerosos individuos -ancianas, obreros, judíos- en furor colectivo. Aquí, el pueblo está expresando, primero, su duelo mediante gestos ancestrales de lamentación -manos al pecho, clamar al cielo-, para después manifestar su indignación mediante gestos políticos -gritos, puños apretados- que pronto se tomarán en decisión revolucionaria. Podría decirse, por tanto, que el llanto individual de cada uno se convierte, en primer lugar, en el canto de todos, más adelante, en cólera y proclama y, finalmente, en revuelta (Didi-Huberman, 2014: 158).



Warburg acuñó el concepto de *Pathosformel* –fórmula del *pathos*– para explicar la supervivencia de los gestos y su inscripción en la historia (Didi-Huberman, 2016: 151-152). El gesto de revuelta es un rastro de los infinitos movimientos expresivos del ser humano, es decir, una especie de *pathos condensado*, un lirismo del gesto, si se quiere, pero inherente a la decisión política de sublevarse (*ibid.*: 202). Así, a través del gesto de levantamiento, se transforma el “pathos del pueblo” en praxis y se inscribe “la dialéctica de la acción revolucionaria en la continuidad de las antiguas formas de *pathos*” (*ibid.*: 56). De esta forma, los puños que se alzan en el puerto vienen cargados de la emoción y la potencia de las revoluciones pasadas, a la vez que actúan como prólogo de los puños victoriosos de 1917, convirtiendo así la emoción compartida e histórica en el éxtasis de la revuelta.<sup>47</sup>

*El acorazado Potemkin* narra el nacimiento de un pueblo revolucionario, tal y como Griffith narró diez años antes *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915), y, como todo nacimiento, lleva asociado un terrible dolor. Del mismo modo, Eisenstein no narra la victoria de una revolución, como hará más adelante en *Octubre* (*Oktyabr*, 1927), sino una derrota, en otras palabras, la simple y llana impotencia del pueblo en el corazón mismo de sus sufrimientos y emociones ante una violencia que es, a la vez, confrontada y padecida (Didi-Huberman, 2016: 184-197). En el camino que va de *La huelga* a *El acorazado Potemkin*, Eisenstein supo mostrar el devenir político de un pueblo a partir del momento en el que expone su mayor impotencia y su mayor carencia. Sin embargo, en ese sufriente paso del “yo-individuo” al “yo-colectivo”, lejos de humillarse, el pueblo soviético pudo encontrar el principio de su potencia histórica y colectiva precisamente a través de su propio *pathetismo* (*ibid.*: 196-197). Podría decirse, por tanto, que el momento más “pathético” de *Potemkin* es la desesperación de la Madre gitana, y lo es, precisamente, porque en ese momento “el *pathos* deviene éxtasis de la praxis política” (*ibid.*: 400). De este modo, la mujer, totalmente presa de su intensa emoción, se enfrenta a los cosacos sabiéndose muerta de antemano. Dada la certeza de la derrota, su asesinato no activa la indignación popular, sino que, por el contrario, finaliza el dispositivo de la toma de la calle. Sin embargo, la enorme dignidad con la que esta mujer muere convierte su acto en una imagen que sobrevivirá, no ya en

---

<sup>47</sup> Didi-Huberman considera que es en este tipo de gestos y muertes significantes donde recae el peso de la historia de las revoluciones pasadas y futuras. Así, los puños de los mártires de Odessa deben oponerse, en un contraplano imaginario e histórico, a los puños de los caídos en el levantamiento de México en 1910, en la Comuna de París en 1871 o en la Revolución de los Claveles en 1974, aportando, con ello, una nueva relectura “a contrapelo” de todos estos acontecimientos (2016).



la diégesis, sino en la mente del propio espectador. Eisenstein pretende así que su muerte no pueda ser olvidada, para que, en un futuro, sea también capaz de inspirar nuevos deseos y luchas; es decir, que las próximas defensoras del pueblo puedan hacer retornar, una y mil veces, ese mismo gesto para inspirarse, recuperando, a su vez, esa particular “fórmula del *pathos*” (*ibid.*: 401).

Eisenstein no creía que se debiera colectivizar la emoción de las masas “a la fuerza, ni sintetizarla a cualquier precio para volverla unánime” (*ibid.*: 398). Por el contrario, apostaba por crear un clima propicio, así como un espacio y un tiempo concretos, donde la emoción y el movimiento compartido pudieran afectar y conmover el interior de la masa, pero también su exterior, dicho de otro modo, lo que pretendía era crear una atmósfera común. Runkel trabaja, precisamente, sobre este nuevo concepto de “atmósfera colectiva”, y considera que la temporalidad afectivamente consagrada de las multitudes, es decir, su ritmo, está ligada de manera intrínseca a la espacialidad afectivamente consagrada de las multitudes, es decir, a su atmósfera y a la forma en la que esta se comparte (2018). Pero, ¿cómo puede un estado de ánimo o una atmósfera contagiarse? Tarde, por su parte, consideraba que “la imitación de los sentimientos precede a la imitación de ideas” (1903: 197), en otras palabras, que la ideología solo podría transmitirse a través de las emociones. Según él, se establecería, de esta forma, una “atmosferización de la política”, o quizá, una “politización de la estética” en su forma territorial más avanzada: la ocupación del espacio público.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> A partir de este punto, siempre según Runkel, ya solo se podría pensar en las multitudes como en órganos afectivos, teniendo en cuenta que lo que Canetti llama “contenido emocional” o “afectar predominante” puede ser entendido como una emoción experimentada de forma colectiva (1984: 30). Este “sentir en plural” permite a Runkel afirmar, siguiendo la fenomenología de Schmitz, que los movimientos de protesta están enraizados en situaciones que solo llegan a cristalizar cuando son “colectivamente compartidas” (2014: 54). Dicho de otro modo, el *pathos* padecido por el pueblo en el funeral de Vakulinchuck únicamente cristalizaría en forma de revuelta al ser compartido por todos. Partiendo de esta idea, Runkel mantiene que la imitación dentro de las multitudes puede “afectar” a las personas a través de la percepción visual o auditiva, pero que, sobre todo, viene facilitada mediante una comunicación sensitiva particular que Schmitz llamó “incorporación solidaria”. Esta vinculación de la dinámica emocional de la multitud con las diversas acciones de protesta quedaría demostrada aquí a través de las mujeres de Odessa, que al oírse llorar y lamentarse mutuamente, así como al verse llevar las manos al rostro y arrancarse las pañoletas, tienden a imitarse, convirtiendo sus propios gestos y motivos visuales en cargas emocionales transmisibles de unas a otras. Así, las lágrimas y la desesperanza transmitidas por esas mismas mujeres se transforman, rápidamente, en indignación y rabia y, finalmente, en ideas políticas, que son, a su vez, igualmente transmisibles, tal y como, ya en su día, defendía Tarde. Véase también *Atmosphären* (Schmitz, 2014).

### 1.2.3 La particularidad del caso pudovkiniano

En la secuencia final de *El desertor* (*Dezertir*, Pudovkin, 1933), un enorme grupo de trabajadores de los astilleros de Hamburgo toma las calles para reivindicar sus derechos. La policía los aguarda con la intención de reprimir su avance, lo que acaba desencadenando una cruenta y prolongada batalla campal. Karl, el líder proletario, consigue hacerse con la simbólica bandera roja -que ha ido pasando de mano en mano- y ondearla poco antes de desaparecer del cuadro, al ascender la cámara hacia el cielo para después fundir a negro. En este caso concreto, la narración de la toma de la calle no concluye, sino que se queda suspendida en el tiempo, abandonada a medio realizar. Sin embargo, aunque la mirada del espectador se aleje de la encarnizada lucha que se libra a ras del suelo, queda prendida de la flamante bandera que aún permanece en pie, guiando así al pueblo hacia una victoria más allá de la pantalla, de forma muy similar a la propuesta en el final de las obras eisensteinianas.

*El desertor* es un caso muy particular y relevante para este estudio porque supone el cenit del canon estilístico soviético y, al mismo tiempo, su primera ruptura formal. Pudovkin, que desarrolló buena parte de su carrera en paralelo a la de Eisenstein y estuvo muy influenciado por él y por su obra, logró elevar la estandarización de la representación de la toma de la calle hasta su punto culminante. El soviético hereda muchas de las estructuras formales y narrativas tanto de la cinematografía clásica norteamericana como de la soviética, creando, de ese modo, una morfología propia y personal, fruto de la simbiosis de los dos cánones estilísticos previos. *El desertor* logra así pergeñar una figura híbrida, que toma ciertas bases melodramáticas y causales del canon clásico, pero, al mismo tiempo, intenta generar un choque de emociones en el espectador mediante un montaje poético e ideológico, que evidentemente hereda de la corriente soviética. Sin embargo, a pesar de sus muchas similitudes con las tradiciones anteriores, resultan mucho más ilustrativas sus dos principales divergencias con respecto a ellas: por un lado, una mayor individuación psicológica de sus personajes y, por otro, la transgresión del *decoupage* clásico de la toma de la calle, que, por otra parte, él mismo había contribuido a asentar previamente.

Con respecto a la primera divergencia, hay que tener en cuenta que Pudovkin siempre trató de ensalzar al proletariado como héroe fundamental de su obra, y, por ello, mantuvo una cierta colectivización

eisensteiniana en sus protagonistas. Sin embargo, la mayor diferencia entre *El desertor* y *El acorazado Potemkin* es el tratamiento psicológico y la profundidad de la que se dota a los personajes protagónicos. Para Pudovkin, la experiencia del espectador debe vivirse siempre a través de una psique humana (*ibid.*: 125), por lo que, a diferencia de otros autores soviéticos, permite que la conciencia individual de sus protagonistas aflore. Consentir que la figura revolucionaria cristalizase fuera de la masa era algo completamente impensable para Eisenstein, mientras que la mayoría de los protagonistas pudovkinianos son entes particulares, que, si bien siguen albergando grandes caracterizaciones políticas, mantienen una personalidad y unas cualidades propias que los diferencian del resto.<sup>49</sup>

Esta caracterización individual de los personajes queda enunciada, narrativa y formalmente, ya desde la primera secuencia del film. Y es que, en vez de presentar el mitin de los trabajadores del astillero con el que se abre la cinta mediante un plano general, como venía siendo habitual hasta la fecha, Pudovkin prefiere montar numerosos planos cortos tanto de Zelle, el líder sindical, como de sus compañeros, mostrando gestualidades y rasgos propios perfectamente distinguibles entre sí. Es tremendamente significativo que Karl, a pesar a su papel protagónico, sea presentado al espectador por primera vez en plano medio junto a otro de sus compañeros. Esta lejanía con su protagonista se debe a que este aún muestra sus dudas y su poco convencimiento ante la encendida proclama de Zelle. Solo más adelante, a medida que su convicción crece, los planos se van acercando a él, hasta finalizar en un fervoroso primer plano de su rostro, demostrando así que los primeros planos -que, para Pudovkin, vehiculan la emoción-, solo podrán ser alcanzados por los personajes a través de la fe revolucionaria. De este modo, gracias al mayor calado psicológico que logran alcanzar sus protagonistas a lo largo de la narración, Pudovkin logra que, al igual que Karl, el espectador se vaya cargando de determinación ideológica y emocional antes de exponerlo al “rostro ordinario”, para conseguir, de esa manera, que este provoque un mayor impacto sobre él.

---

<sup>49</sup> Al plantear la suerte de todo un pueblo a través de la de una sola persona, es decir, al priorizar las vicisitudes individuales por encima de la atmósfera ideológica y social de la época, Pudovkin creía que podía correr el riesgo de caer en unos argumentos vacíos y melodramáticos, atrayentes, sí, pero carentes de contenido (VV. AA., 1953: 33-35). Así, con la intención de evitarlo, se esforzó por introducir el drama individual de sus protagonistas en el fondo de la vida social de la época retratada. Por eso, Karl aparece constantemente incardinado dentro de la vida social obrera, por más que sus inquietudes personales lo lleven a recorrer sendas ideológicas y emocionales que divergen de las del grueso de los obreros del astillero.



Por tanto, ya desde el arranque mismo de la obra se evidencia que, aunque la ideología estará presente en la práctica totalidad del film, Karl también poseerá preocupaciones y motivaciones personales que lo distinguirán del resto de sus compañeros. A diferencia de Eisenstein, que dibujaba un cuadro épico del pueblo revolucionario, con Pudovkin, la política y la tipificación comienzan a dejar sitio a la persona y a su interpretación psicológica (VV. AA., 1953: 13). La complejidad de Karl -que a lo largo del metraje se enamora, tiene miedo, busca prosperar e incluso, a veces, es egoísta- permite al espectador conocerlo, no solo antes, sino más y mejor que a la Madre gitana o a Stronguine, por lo que es capaz de establecer con él una empatía mucho mayor. Esta nueva cercanía psicológica no se da solo con Karl, sino con todos los personajes de la obra. De esta forma, aunque su tratamiento siga basándose en una cierta tipificación eisensteiniana, los obreros reunidos en mítines y huelgas también poseen una mayor individualización y un trazado más preciso en su gestualidad y comportamiento que en las anteriores obras soviéticas.<sup>50</sup>

Este nivel de personalización ya se producía en todos los protagonistas pudovkinianos del periodo y es espacialmente evidente en el caso de *La Madre*, que ya se mencionó en la introducción de estas páginas. Esta obra narra el viraje ideológico de la Madre, cuya conciencia política crece, poco a poco, al ser testigo de las injusticias sufridas por su hijo Pável a manos del sistema, hasta terminar convirtiéndose en símbolo y mártir de la frustrada insurrección obrera de 1905. La secuencia final, que narra la marcha liderada por la Madre para liberar a Pável, injustamente encarcelado por sus ideas políticas, es el momento más significativo de toda la obra. La escena se plantea con un montaje paralelo a tres bandas: la marcha popular tomando el puente, la huida de Pável y el discurrir furibundo de un río durante el deshielo. El *crescendo*

---

<sup>50</sup> Los antagonistas también aparecen retratados con mayor definición y nitidez que antes, mayor incluso que la del proletariado, aunque este rasgo, en sí mismo, no supone una novedad dentro del cine soviético de la época. De esta forma, Pudovkin incurre en la misma paradoja que Eisenstein, al realizar una película proletaria con un retrato más agudo de los enemigos del pueblo que de los propios obreros.

rítmico culmina en el momento en el que estas tres corrientes confluyen en el abrazo de la Madre y su hijo sobre un puente. Rápidamente, el resto de los manifestantes se une a ellos, y los encumbran como símbolos de la libertad del pueblo, en un motivo visual cuasireligioso que evoca los pasos de Semana Santa. Este clímax dramático y tonal queda rubricado por la ruptura de un sólido dique debido a la fuerza del agua.



A diferencia del uso opresor del agua en *La huelga*, el río se usa aquí como analogía del pueblo que corre incontenible hacia su futuro revolucionario, arrastrando consigo la podredumbre del Antiguo Régimen, en una clara correlación con el irremisible avance del pueblo contra su opresor. La puesta en escena es relevante en este sentido, ya que, al rodar los planos del agua, la cámara se mueve para imprimir una mayor sensación de velocidad, mientras que, a la hora de encuadrar la marcha, esta permanece estática, en un claro intento de ceder a la fuerza motriz de la acción a la masa. De esta forma, se evidencia que son los obreros los que avanzan imparables hacia la emancipación, y no al revés. Sin embargo, inmediatamente después del abrazo que logra reunir en comunión a todos los participantes de la marcha, el ejército carga contra los manifestantes, lo que provoca, una vez más, una terrible matanza en la que los dos protagonistas acaban siendo asesinados.

La individuación psicológica del personaje de la Madre es la más evidente y rica de toda la obra, aunque también Pável posee una notable profundidad. Desde un punto de vista narrativo, hay varias escenas dedicadas únicamente a conocer a los personajes, su situación personal y su arco de transformación, que, en el caso de la Madre transita desde entregar a su hijo por temor a perderlo en la lucha revolucionaria a

liderar una marcha popular para liberarlo. Esta pausada y detallada representación de la evolución de las motivaciones internas de la protagonista, que sería impensable en la firme estructura dramática eisensteiniana, ayuda a entender las causas que la llevan a cambiar de parecer. Del mismo modo, aunque como en *La huelga* y *El acorazado Potemkin* la causa que desencadena la revuelta sea colectiva, atávica y general -la injusticia estructural del sistema zarista-, el espectador la experimenta desde el punto de vista particular de un solo obrero, lo que aumenta su capacidad de identificación.

Se podría decir, pues, que Pudovkin respeta mucho más la causalidad directa que Eisenstein, estableciendo una estructura narrativa menos poética y alegórica, en la que la mayoría de secuencias se suceden siguiendo una estructura clásica de causa-consecuencia. Sin embargo, cuando la ideología se apodera del relato en la marcha final, la causa-consecuencia queda aparcada para dejar paso a un simbolismo más afín a la doctrina eisensteiniana. Esta herramienta expresiva tiene su correlato en el uso del montaje, habitualmente más analítico que el de Eisenstein, que se vuelve mucho más expresivo y dialéctico, con abundantes simbolismos -la madre y el estandarte- y metaforizaciones -el río rompiendo el dique-. El soviético propone, así, una delicada articulación intermedia, expresiva y a la vez causal, que acompaña a la narración, tratando de mantener, sin embargo, una invisibilidad mucho mayor que la de Eisenstein. Del mismo modo, a la vez que intenta conservar buena parte de su lírica poética empleando asociaciones y paralelismos, su montaje apenas busca el choque o la “atracción” que tanto caracterizaba el montaje eisensteiniano, ya que, según el propio Pudovkin, este podía llegar a lastrar el discurso (Porton, 2016: 194). De esta forma, el autor logra alcanzar una formulación propia que entronca la colectividad heroica con la individualización narrativa y formal.

Por otra parte, la Madre y Pável también son individualizados mediante la cercana e inmediata exposición de sus rostros desde el arranque mismo de la narración. Gracias a innumerables primeros planos de sus reacciones y gestos, Pudovkin logra un profundo dibujo de sus personalidades y un reconocimiento menos alienado de sus emociones individuales, que se significan por encima de lo político. En consecuencia, debido a que el espectador conoce mejor a la Madre y a su hijo, sufre mucho más su muerte que la de los héroes anónimos de Odessa, sencillamente porque ha podido identificarse más con ellos. Así pues, con Eisenstein, el público asistía a una injusticia generalizada, con

Pudovkin, a una concreta y particular (*ibid.*: 14). Esta individuación de los protagonistas pudovkinianos se rompe solo en contadas ocasiones dentro del metraje, pero siempre en momentos muy significativos de la narración. Esta ruptura es especialmente evidente durante las marchas finales, tanto de *La madre*, como de *El desertor*.

En estos dos momentos tan concretos y catárticos, la ideología se desencadena y lo inunda todo, lo que convierte a la película en un púlpito de alabanza socialista. Esta politización de la puesta en escena provoca que la Madre y Karl pierdan buena parte de su individuación previa, transformándose en otra madre obrera y otro líder sindical más. En la marcha final de ambas obras, lo primero que el espectador puede ver son sombras avanzando. Este recurso estilístico redundante en la idea de que los protagonistas se han fundido y mezclado con el pueblo. Así, pese a que el espectador los conoce desde el inicio, pese a tener un vínculo emocional más estrecho con ellos y a ser consciente de sus singularidades, mientras Karl y la Madre avanzan portando sus estandartes, solo puede ver en ellos la ideología y la determinación de luchar por los derechos de todo el pueblo. Esta colectivización “forzosa” les estaría obligando pues a perder parte de su individualidad y a asemejarse, más que nunca, al resto de figuras de su alrededor.

Esta absorción del protagonista por parte de la masa que toma la calle ya se producía con Dickens y Griffith, con la salvedad de que, en los anteriores ejemplos, se producía a lo largo de toda la narración. Sin embargo, que esta misma pérdida de singularidad también se produzca en las obras del director que más se esforzó por individuar la figura revolucionaria dentro del colectivo es cuanto menos significativo. En vista de esta circunstancia, se podría llegar a afirmar, por tanto, que, al menos durante el periodo clásico, cuando los protagonistas toman la calle, pierden, al menos, en gran medida, su individuación previa, incluso cuando el director intenta priorizar el punto de vista obrero. En consecuencia, quizá sea factible confirmar que, independientemente de su ideología, cuando la puesta en escena se pone al servicio del panfleto, los personajes principales se disuelven en la masa y se tornan arquetípicos.

*El fin de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927) fue, también, un encargo del PCUS para conmemorar los diez años de la Revolución de Octubre. La película narra la historia de un campesino que huye de la

miseria y el hambre que reina en la estepa rusa en 1914.<sup>51</sup> A su llegada a San Petersburgo, ajeno a la lucha política y social imperante, se convierte en esquirol al aceptar trabajar durante una huelga. Sin embargo, a lo largo de un viacrucis de redención, se irá dando cuenta, como Karl y la Madre, de la injusticia y la desigualdad que lo rodean, despertando a la conciencia política y a su propia implicación dentro del conflicto colectivo, atravesando, para ello, la Gran Guerra y la Revolución de Octubre. Estos tres protagonistas pudovkinianos tienen en común que comienzan alejados de la ideología socialista, para, poco a poco, ir implicándose en ella, hasta acabar convertidos en símbolos emocionales y políticos del movimiento. Pudovkin plasma pues un rico tapiz compuesto por tres tiempos diferentes: el antes, el durante y el después de la Revolución rusa. En *La madre* esboza un pasado injusto que clama por un cambio violento, en *El fin de San Petersburgo* hace cuerpo del mito (Porton, 2016: 195-199) y plantea un nacimiento humanizado de la Revolución de Octubre, y en *El desertor* señala que la dictadura proletaria internacional sigue exigiendo sacrificios más de quince años después. Así, el eje narrativo de las tres obras se basa en la intención de provocar una concienciación ideológica en el espectador, mediante su profunda identificación con la toma de conciencia de los protagonistas.

Es, por tanto, habitual que Pudovkin coloque al frente de su relato un personaje individualizado, pero que, a la vez, pertenezca al colectivo, aunque esta pertenencia sea más un proceso que una característica innata. Todos estos protagonistas comienzan pues la narración alejados del pueblo, al no compartir con él ni sus objetivos principales, ni su *pathos colectivo*, pero a medida que asumen su propia conciencia política, van acercándose a la masa sublevada, pasando a formar parte de ella por

---

<sup>51</sup> *El fin de San Petersburgo* plantea una nueva arista en el constructo cinematográfico del proletariado soviético: el campesinado y la colectivización agraria. Este nuevo escenario permite interrogarse acerca de si la revueltas e insurrecciones agrarias pueden considerarse tomas de la calle como tal, al no adscribirse al concepto de espacio público, propiamente dicho. En los albores de la Unión Soviética, la colectivización del campo fue crucial para la consecución de los objetivos del régimen. El campo, las poblaciones rurales e incluso la maquinaria agrícola se convirtieron en símbolos de una prosperidad que el pueblo, por fin, lograría hacer suya. Por tanto, en esa reapropiación de los recursos agrarios, se mantiene esa misma resignificación del espacio, que reconvierte un símbolo que se asociaba a la opresión, a la esclavitud y al hambre, en el símbolo de un futuro esperanzador, en el que los campesinos se sentirán, por primera vez, propietarios de una parte del suelo que trabajan. Hay que tener en cuenta que la calle posee un sentido de pertenencia compartida por todos, que provoca que cuando esta se siente agredida, se considere que todo el pueblo ha sido agredido. De hecho, Jesi creía que “solo en la revuelta la ciudad se siente verdaderamente como propia. [...] Nos apropiamos de una ciudad huyendo o avanzando en la alternancia de los ataques mucho más que jugando de niños en sus calles o paseando con una muchacha. A la hora de la revuelta, dejamos de estar solos en la ciudad” (2014: 28-29). El campo, por su parte, también llegó a ostentar esa misma significancia para el pueblo soviético, por lo que esa unión con la tierra y la raíz, con lo atávico y ancestral de lo colectivo, permite entender el suelo agrario como un espacio de conquista para la reivindicación de una vida digna y libre. De acuerdo con esta certeza, el campo soviético poseería, en esencia, las mismas características que el “espacio público” urbano y, por ende, la “toma del campo” sería equivalente a la “toma de la calle”.



derecho propio. Así, la mayoría de los protagonistas pudovkinianos se convierten, al final de sus relatos, en “hombres y mujeres ordinarios” que toman la calle. Sujetos que han permanecido inadvertidos entre otros miles iguales a ellos sin esperar emerger, pero que, de pronto, se significan, representado a todo el pueblo a través de sí mismos. Se podría insinuar, por ende, que *El desertor* logra, en cierta medida, completar a *El acorazado Potemkin*. Por esa razón, Karl, en su representación individualizada, pero inseparable del colectivo, a través del cual experimenta sus sentimientos e ideales, culminaría, en vida, el camino hacia la representación del “hombre ordinario tomado la calle” que Vakulinchuck emprendió con su muerte. De esta forma, en lo referente al “hombre ordinario”, Pudovkin también actúa como bisagra entre dos modelos previos de representación colectiva: el griffithniano, que presentaba un protagonista ajeno al pueblo, y el eisensteiniano, que carecía de protagonista más allá del héroe colectivo.

La otra gran divergencia de la obra de Pudovkin es la fractura del *decoupage* clásico, aquel que articulaba la toma de la calle desde un plano general frontal y elevado<sup>52</sup> hasta un primer plano del rostro protagónico. Este *decoupage* canónico, ya planteado por Griffith y respetado escrupulosamente por Eisenstein, se mantendrá prácticamente íntegro en todas las tomas de la calle de la época dorada del clasicismo cinematográfico. Del mismo modo, permanecerá también en el imaginario colectivo como un innegable modelo de articulación estética de la protesta, rastreado, a su vez, hasta el día de hoy. Es muy interesante que sea precisamente Pudovkin quien fracture dicha articulación, teniendo en cuenta que, pocos años antes, había sido el primer teórico en asentar por escrito una pauta formal sobre cómo rodar una toma de la calle en la gran pantalla, que coincidía, fielmente, con el canon clásico anteriormente descrito. Este referencial modo de filmar una protesta, plasmado en su obra cumbre *Lecciones de cinematografía* (1929), bien podría resumirse así: primero, se deberá subir la cámara a una azotea para captar la magnitud de la multitud y su movimiento; después, descender hasta un primer piso para poder leer sus estandartes; el siguiente paso será rodar un plano general de la

---

<sup>52</sup> Pudovkin rueda al pueblo desde arriba en incontables ocasiones, tal y como hacía Griffith, aunque, si bien en las obras del pionero esta angulación remitía a los balcones o a los palcos desde los que la burguesía observaba los avances del pueblo, en las obras del soviético más bien se relaciona con el punto de vista del “gallinero”. Esta elevadísima zona del teatro, la más alejada del escenario y, por tanto, con las localidades más baratas, permitía a los proletarios asistir a funciones que, de otro modo, no habrían podido presenciar. Por esa razón, se podría concluir que Pudovkin, siempre mirado bajo este prisma posicional, respetaba el punto de vista tradicional del “hombre ordinario”, elevándolo a la misma altura desde la que solía presenciar las representaciones teatrales.

primera línea de manifestantes y dejar que la masa avance hasta la cámara; por último, una vez que la cámara sea alcanzada, se podrá romper la frontalidad e introducirse entre los manifestantes para captar diferentes primeros planos y planos detalle. Sin embargo, de vez en cuando, será necesario emplear *planos de resituación* para ubicar al espectador (1959: 81-83).

Pudovkin rodó numerosas tomas de la calle rigiéndose por esta misma estructuración de planos -no solo en obras anteriores, sino en la propia *El desertor*-, exprimiendo al máximo sus posibilidades y contribuyendo, en buena medida, a su total asentamiento y esplendor. No obstante, seguro de haber alcanzado el cenit de dicha articulación, Pudovkin precipita su superación al comenzar la marcha final de *El desertor* prescindiendo del habitual gran plano general picado, para arrancar la protesta de los proletarios de Hamburgo con un plano corto. Se podría afirmar, por tanto, que, si con Griffith se iba de la calle al personaje burgués, con Pudovkin se invierte el pasaje, transitando del propio personaje proletario a la calle. La secuencia final de *El desertor* también carece por completo de gesto de adhesión. Más bien parece que Pudovkin entiende la totalidad de su obra como un *plano de adhesión* en sí misma; es decir, un proceso de acercamiento de Karl -y del espectador- al movimiento obrero, que cristalizará, física e ideológicamente, en la secuencia final.

La marcha proletaria comienza a anticiparse, primero, con numerosos planos detalle de objetos inanimados, como bicicletas abandonadas en medio de la calle o pancartas tiradas en el suelo. A continuación, se montan las reacciones de los testigos ante la inminente marcha obrera: la censura de los aburguesados transeúntes de Hamburgo, la impaciencia de la policía, aguardando a los manifestantes con sus porras, o el fervor de Greta, la compañera de Karl.<sup>53</sup> Sin embargo, en ningún momento, se llega a mostrar a los integrantes de la protesta. De nuevo, el espectador se aproxima al conflicto desde el exterior, pero esta vez lo hace a la misma altura que la propia marcha, no desde la habitual superioridad previa. Por primera vez, la burguesía, que sigue

---

<sup>53</sup> Con esta nueva *mirada externa*, Pudovkin rompe la estructura clásica de nuevo, aplicando una pequeña, pero crucial diferencia al dibujo de aquel que “atestigua” la toma de la calle. Greta, enamorada de Karl y muy implicada en la lucha, mira la marcha desde fuera con fervor y pasión, idolatrándola desde su misma altura. Pese a su arrobamiento, hasta este momento, la joven ejerce el mismo papel “testificador” que la madre y la hija de Köehler. Sin embargo, poco después, decide unirse a la marcha para luchar junto a sus compañeros, tomando entre sus manos el simbólico estandarte para intentar mantenerlo en pie, antes de ser reducida por la policía. Por tanto, aquí, por primera vez, el observador externo abandona su pasividad, es decir, su mero valor registral, para involucrase activamente en la toma de la calle.

desaprobando la toma de la calle, ha descendido al nivel del suelo, lo que permite al espectador acortar distancias y posicionarse, instantáneamente, codo con codo con los trabajadores, sin necesidad de ir acercándose, poco a poco, desde una situación privilegiada.

A continuación, el espectador vislumbra un plano casi vacío, tan solo habitado, en la parte más baja del cuadro, por una lejana y ondeante bandera que se acerca a cámara muy lentamente. A continuación, Pudovkin muestra un plano detalle de la sombra de la bandera que avanza por el suelo empedrado, claramente portada por una fila de sombras alineadas. Después, ofrece un rápido plano medio de esas mismas “sombras obreras”, para mostrar, en seguida, un largo plano medio de Karl y sus más fieles seguidores avanzando decididos y alegres a la lucha. El espectador deberá esperar varios planos más antes de poder observar el primer plano general de la marcha. De esta forma, sencilla pero eficaz, Pudovkin arranca, al fin, una toma de la calle con un plano corto y no con el habitual plano general de la masa colectivizada.



Siguiendo esta misma línea estética, prácticamente toda la parte de la brutal represión policial está narrada mediante primeros planos y planos detalle, en un caótico y efectista puzle de rostros y manos, que logra

generar una sensación de desconcierto y angustia en la audiencia. Sin embargo, el hecho de que el espectador conozca perfectamente los rostros de Karl y de sus compañeros evita la confusión y permite una perspectiva más intimista y cercana que la planteada en *La huelga*, lo que genera una mayor empatía con la suerte del protagonista y sus allegados. Así, mientras los soldados y los obreros pelean, ambos grupos se diferencian por su posición dentro del cuadro y, principalmente, gracias a su indumentaria. Sin embargo, todos ellos conforman una oscura y violenta masa humana en la que solo se distinguen con claridad dos figuras luminosas: Karl y Greta. Ambos, junto al resto de trabajadores, tratan desesperadamente de mantener en pie el estandarte, levantándolo una y otra vez, mientras la policía intenta derribarlo con violencia. Pudovkin establece aquí un montaje paralelo entre los planos detalle del estandarte, sobre el que recae la carga ideológica de la secuencia, y los primeros planos de Karl y sus amigos, sobre los que descansa la carga emocional.

Esta bipolaridad estructural -ideológica/emocional- puede verse aún con mayor claridad en la marcha final de *La madre*. Esta secuencia, que, por otra parte, sí respeta el *decoupage* clásico, comienza con un plano general de un puente vacío, seguido de un par de planos del río impactando contra el dique, para presentar, a continuación, un plano general picado de las espaldas de los obreros avanzando sobre el puente. Solo después de mostrar este plano canónico, la cámara se da permiso para acercarse al rostro de la Madre en primer plano, evidenciando que es ella quien lidera la marcha. Es evidente que ciertas intenciones formales de Pudovkin -el escenario vacío, la cercanía del rostro- ya estaban presentes en esta secuencia, pero aún le harían falta siete años y dos obras más para atreverse a romper definitivamente con el *decoupage* clásico y arrancar una toma de la calle en plano corto. Así, una vez que se ha evidenciado que la Madre es el alma y el motor de la marcha, Pudovkin permite al espectador fijarse en otros detalles del movimiento popular, para que, solo unos instantes después, comience la carga militar. Los planos se hacen más cerrados, veloces y confusos a medida que crece la violencia, coincidiendo, a partir de este punto, con la articulación formal de *El desertor*. El tempo crece al compás de los pistones de los soldados y la cámara sigue los movimientos descendentes de la masa, que tan solo intenta retroceder ante la brutal acometida. En esta violenta coreografía, tan solo un elemento rompe ese esquema cinético: la Madre, la única figura que mantiene una fuerza motriz ascendente y frontal. Tras esta constatación y puntuación

dramática, la cadencia rítmica sigue aumentando en una tremenda espiral emocional hasta que, por fin, la cámara se detiene en el rostro de la Madre.

Este es, muy probablemente, el plano más significativo de la película: un primer plano absolutamente magnético de la Madre sosteniendo el estandarte y desafiando a los militares en medio del puente. En este momento, la Madre se muestra férrea, inamovible y convencida -como el espectador- de haber encontrado al fin su lugar, asumiendo como propia la ideología de su hijo y, por tanto, asumiendo su rol de “mujer ordinaria” que ya pertenece por entero al pueblo. Y es, precisamente, en su hipnótica expresividad donde el relato se ancla para que la iconicidad se adueñe de la pantalla. El motivo visual cuasireligioso inaugurado en el abrazo entre madre e hijo se magnifica en este momento, dibujando a una mujer santificada, elevada y evadida de la cruel realidad. A partir de este punto, el tiempo se dilata y la narración se centraliza en la ascensión de la propia identidad de la Madre y de su destino como mártir del movimiento, logrando que todo lo demás -la carga y la huida- deje de importar. Esta suspensión temporal se mantiene hasta que la mujer muere asesinada por el ejército, momento en el que deja de adscribirse a la categoría de icono para convertirse en un símbolo.<sup>54</sup> Pudovkin consigue aquí convertir el “rostro ordinario” de la Madre en una suerte de efigie que, en su gestualidad, permite al espectador captar un fragmento fugaz y concreto de la historia soviética y aprehenderlo.

La muerte de la mujer-icono eleva a la madre-santa a la categoría de símbolo-mítico, ya desprendido de su condición humana, que reactivará, ya sea en el presente o en el futuro, una nueva chispa de sublevación, evocando, aquí sí, a la Madre gitana de las escaleras de Odessa, y con ella, a todas las madres, anteriores y posteriores, que murieron y morirán por defender la libertad de sus hijos. Pudovkin, a su vez, rubrica y subraya la interpretación de su actriz mediante angulaciones de cámara, que son percibidas como consecuencia ineludible de su particular puesta en escena. Así, cuando se cierra la marcha proletaria y Vera Baranovskaya cae al suelo junto a la bandera, al picar la cámara y elevarla notablemente, parece como si fuera el peso

---

<sup>54</sup> Estos conceptos están entendidos aquí según las ideas de Peirce sobre el *signo*, el *índice*, el *icono* y el *símbolo*. En este caso, el rostro de la Madre pasaría de representar un *icono* de la *primeridad*, es decir, con cualidades formales que coinciden con el objeto que representa, a un *símbolo* de la *terceridad*, esto es, que conecta dicha *primeridad* con su *segundidad* -o lo que se percibe de esa *primeridad*- y que, a partir del asentamiento de esta relación, pasa a producir un razonamiento cognoscente e interpretativo en el espectador.

de su propio agotamiento el que la hiciera derrumbarse. También, ese distanciamiento logra dotar al plano de una cualidad pictórica, plástica, gracias a la cual, el motivo visual de la muerta captado desde arriba<sup>55</sup> consigue permanecer en las retinas del público hasta mucho después de haber dejado de verlo. Durante toda la secuencia, esta aplastante iconicidad emocional queda contrastada con numerosos y repetitivos planos detalle del estandarte, sobre el que la cámara se detiene constantemente como si se tratara de un protagonista más. Pareciera que, como en *El desertor*, la bandera roja soportara el peso ideológico de la secuencia, mientras que el rostro de la Madre albergara la carga dramática y emocional. Este contraste entre política y emoción asienta una dicotomía formal -presente en toda la filmografía soviética- entre planos ideológicos y emocionales, que aparecen siempre separados en la pantalla, con los que se pretende impactar al espectador de forma diferente, aunque recíproca.



Finalmente, una vez que la marcha de *La madre* deviene huida y que tanto la madre como el hijo han muerto, Pudovkin culmina su obra con un encuadre del río fluyendo hacia delante, seguido de varios planos de las cúpulas de la ciudad coronadas por otras banderas rojas, que simbolizan la invencibilidad del movimiento. Este final trágico apuesta por el triunfo de la ideología sobre los personajes y opera a imagen y semejanza de los “finales espoleadores” de las obras eisensteinianas, que pretendían traspasar la consecución del *happy ending* al espectador más

<sup>55</sup> Esta imagen pregnante, que retrotrae al Caravaggio de *La muerte de la virgen* (*Morte della vergine*, 1606) o al Goya de *Desastres de la guerra* (1810-1815), ha sido repetida una y mil veces a lo largo de la historia del arte, consiguiendo una enorme potencia icnográfica y estética.

allá de la pantalla. Sin embargo, fiel a su estructura mixta, a caballo entre lo clásico y lo soviético, el punto final de la toma de calle, como el *decoupage*, también evoluciona a lo largo de la obra pudovkiniana. Así, de la tragedia de la muerte del símbolo en *La madre*, se pasa a un final mucho más esperanzador, con la victoria de la voluntad del pueblo reflejada, de nuevo, en la inexpugnable bandera que cierra *El desertor*. De esta manera, pese a la vulnerabilidad de Karl y de sus compañeros - reagrupándose en una tregua para seguir enfrentándose a la policía-, en el último plano de *El desertor*, la bandera sigue claramente sostenida, aunque fuera de cuadro, por el protagonista del film. La victoria del movimiento, aún precaria y fugaz, es indudable, además de simbólica. Y así, pese a las numerosas muertes y detenciones, este final es mucho más optimista que el de las anteriores obras pudovkinianas, y permite, por primera vez, que la emoción y la ideología se unan en un triunfo casi total. Por tanto, este final “feliz”, momentáneo e inconcreto si se quiere, pero poderoso y significativo, acerca un poco más esta obra al cine clásico norteamericano y a su pertinaz *happy ending*, ayudando a Pudovkin a trascender, aún más, un canon ya prácticamente superado.

No es osado plantear, por tanto, que cuando el dispositivo de representación de un canon estilístico concreto alcanza su punto más alto de posible desarrollo, es decir, cuando llega al punto terminal de la resistencia de sus materias, sus primeras resquebrajaduras y corrupciones no solo indican el inicio de su decadencia, sino también exponen una revuelta en su mismo seno. De esta forma, Pudovkin actuaría como puente entre una fórmula pretérita de representar la masa en rebelión y una nueva morfología del pueblo, trazando un arco entre el devenir y el declinar de una forma de representar la toma de la calle, que, a su vez, abriría una brecha histórica entre un canon consumado y otro todavía incierto (Fillol, 2010: 275-276). Por eso mismo, quizá en la intención transitoria de Pudovkin sea posible reencontrar la significancia primigenia del individuo dentro del colectivo, o, dicho de otro modo, devolver al hombre ciertos rasgos de su representación atávica en el acto más significativo de su autodeterminación, que, en este caso, adoptaría la fórmula de un autoconstruido y autoconsciente “hombre ordinario”, que, por fin, tras muchas dudas y vicisitudes, decide tomar la calle junto a su pueblo, sin escapar ya del primer plano.

### **1.3 Fascismo y exaltación de la masa en la Europa de entreguerras**

Durante los últimos años veinte y los primeros años treinta, en paralelo al apogeo y cenit de la cinematografía soviética, Europa atravesó una etapa de convulsiones políticas y económicas. Estos seísmos provocaron una serie de transformaciones en la estructura social y en los imaginarios nacionales europeos. Como no podía ser de otra forma, estos cambios en la psicología colectiva tuvieron su reflejo en la gran pantalla y acabaron por gestar el alzamiento de una serie de nuevas cinematografías, entre las que destacaron la alemana, la británica y la francesa. Estas nuevas corrientes se esforzaron por transgredir, desde el primer momento, las normas estéticas, técnicas y narrativas de las dos principales potencias cinematográficas de la década anterior: la estadounidense y la soviética. Junto a estas nuevas formas de hacer cine, también surgieron nuevas figuraciones del pueblo tomando la calle, notablemente transformadas por el vertiginoso ascenso del fascismo y la nacionalización de las masas, que redefinieron el panorama europeo desde sus cimientos y, de facto, acabaron por provocar la deriva bélica de los años cuarenta. Y es que tal y como afirma Godard en sus *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), las no-imágenes del Holocausto impregnan, inevitablemente, todas las imágenes del siglo XX, “existiendo”, tan solo, en relación con las demás, tanto con las anteriores, que vaticinaban lo que iba a ocurrir, como con las posteriores, que indefectiblemente se vieron colonizadas por ellas. De esta forma, leer hoy en día las obras del periodo prebélico tamizadas por el filtro de los horrores de la Segunda Guerra Mundial permite un entendimiento más profundo, tanto de las tensiones sociopolíticas que las atraviesan como de sus consecuencias y derivaciones futuras.

#### **1.3.1 La ornamentación de la masa y la preconización del fascismo**

Hauptmann consideraba que el expresionismo era, sin lugar a dudas, la mejor forma de exteriorizar “las manifestaciones espontáneas de un alma profundamente agitada” (cit. en Kracauer, 1985: 71). Es quizá por esta razón por la que dicha corriente caló tan hondo en el convulso imaginario europeo de entreguerras. Del mismo modo, la edificación de una imagen nacional basada en un discurso dicotómico articulado en



torno al “nosotros vs. ellos”, así como la construcción de una imagen del pueblo en relación directa con la imagen de su líder, se vuelven fundamentales en las cinematografías europeas del periodo. En este sentido -expresionista, nacionalista y supeditado a la figura del líder-, la cinematografía más destacada es, indudablemente, la alemana. Del mismo modo, en este aspecto preconizador de la deriva del imaginario político y estético de Alemania, el guion de *Metrópolis* es enormemente intuitivo con respecto a las corrientes ocultas de la época, ya que vehicula, en su narrativa, un alto contenido inadvertido que traspasa la conciencia del espectador sin apenas ser detectado (*idem*). La cinta, producción estrella de la UFA (Universum Film AG), narra un futuro distópico en el que existen dos castas completamente divididas. Por un lado, los ciudadanos, que viven arriba y disfrutan de todos los tipos de lujo imaginables y, por otro, los obreros, que viven en el subsuelo en condiciones de completa esclavitud y trabajan para mantener el nivel de vida de los privilegiados.

La toma de la calle de Lang es tan caótica, desenfadada y peligrosa como la de Griffith; sin embargo, el alemán ofrece un tratamiento de la masa y de su relación con los protagonistas completamente diferente al planteado por las corrientes anteriores. En *Metrópolis*, Freder, el hijo de Fredersen, dirigente de la ciudad, siente curiosidad por conocer las condiciones de vida del proletariado, por lo que, rebelándose contra su padre, decide bajar a la ciudad subterránea. Allí, se enamora de María, una líder obrera dedicada a consolar a los oprimidos pregonando la próxima llegada de “El Mediador”, un mesías que intercederá en la pugna entre los ciudadanos, que simbolizarían el cerebro del cuerpo social, y los obreros, que encarnarían las manos, para poder construir entre todos una sociedad más justa. Al enterarse, Fredersen crea, junto al malévolo Rotwang, un robot con la forma de María para incitar a los obreros a la rebelión, y así tener el pretexto perfecto para aplastar el creciente espíritu de revuelta proletario. Lo que Fredersen no sabe es que el robot está poseído por Hel, su antigua amante y madre de Freder, que ansía destruir la ciudad en venganza por los agravios sufridos, por lo que embruja a los trabajadores, empujándolos a una violenta insurrección. A continuación, los obreros, presos de la locura, destruyen las máquinas de la ciudad, provocando una gran inundación que está a punto de matar a sus propios hijos. La heroica intervención de Freder y María logra evitar la tragedia. Finalmente, Fredersen, animado por Freder y conmovido por la magnitud del desastre que ha estado a punto

de provocar, sella una nueva alianza con el capataz obrero, Grot, cumpliendo así con la profecía anunciada.

Según Kracauer, durante este periodo, se produjo una retirada de la mentalidad alemana hacia su propio interior, donde fue afectada por una serie de convulsiones que trastocaron todo su sistema emocional. Para el sociólogo alemán, las obras de esta etapa son la manifestación del monólogo interior de toda una nación paralizada, que comenzó a interrogarse a sí misma sobre su propio rechazo a la tiranía como sistema social válido. Ante esta cuestión capital, muchos autores abogaron por la resurrección del autoritarismo, insinuando que, al rechazar la tiranía, la sociedad libera sus más bajos instintos y termina por embarrancar en la catástrofe de la anarquía. De esta forma, quedaría establecida una polaridad tiranía-caos, que se volvería prácticamente irresoluble para el pueblo alemán de entreguerras (1985: 62-88). El planteamiento de *Metrópolis* es, por tanto, enormemente fiel a este nuevo y dicotómico imaginario de la rebelión, tan presente en la mentalidad del momento.

Al contrario que los soviéticos, que buscaban a sus héroes en el corazón del proletariado, Lang busca a sus protagonistas en la parte superior del mundo, o en todo caso, entre aquellos que transitan por ella. Los únicos obreros cuya representación puede ostentar la categoría de individuo, con nombre y rostro propios, son María y Grot. Sin embargo, ambos poseen ciertas particularidades que les apartan de la masa obrera, especialmente evidentes en el caso de María. En primer lugar, el personaje de María no termina de tener una entidad propia, sino que actúa como elemento gravitacional, subyugado, narrativa y figurativamente, al personaje de Freder. Y aunque pertenece al mundo proletario, no reviste la misma figuración que el resto de trabajadores, manifestando así diferentes actitudes, ropajes y colores que los demás obreros -ella blanco/ellos negro-, además de una iluminación y una puesta en escena divergentes. Aunque, sin duda, el punto clave para extraer a María de la masa es el hecho de que, si bien los obreros de *Metrópolis* solo viven para trabajar, María no llega a ser vista trabajando en ningún momento, ni tan siquiera es mostrada cerca de las máquinas. Por todas estas razones, no se puede catalogar a María como una obrera más, sino más bien como un conducto que une los dos mundos, sin pertenecer del todo a ninguno, ejerciendo pues, como Freder, de ensamblaje entre ambas realidades. El dimorfismo de su representación, que oscila, a su vez, entre la santa y la máquina, la agitadora y la

prostituta, provoca una enorme y significativa duplicidad en el personaje de María. Tanto es así que termina ejerciendo el papel de chivo expiatorio en la forma de María-robot+María-prostituta (Bertetto, 1990: 54-63), asumiendo, en su piel, los pecados y el destino de toda una sociedad pervertida en la babilónica ciudad del sueño de Freder. En su individualidad extrema, su figura soporta el castigo de toda la colectividad, para desembocar, casi inmediatamente, en el papel de redentora, gracias a la forma de María-santa, adquiriendo, de esa forma, una dimensión prácticamente crística. Sin embargo, aún con sus diferencias, lo que todas las representaciones de María tienen en común es que se mantienen totalmente alejadas tanto del proletariado, como de la toma de la calle.

Aunque, sin duda, en lo que a la toma de la calle se refiere, el tratamiento que resulta más interesante de analizar es el de Grot. Este personaje es el encargado de custodiar la Máquina-Corazón, el centro neurálgico de Metrópolis, por lo que puede considerarse el único obrero de pleno derecho retratado por Lang como un individuo particular. Sus lealtades son algo difusas y, si bien quiere lo mejor para los obreros, su mentalidad es profundamente conservadora y servil. Por tanto, teme las posibles consecuencias de la revuelta y, por ello, intenta apaciguar, en todo momento, cualquier estallido de rebeldía. Es por esta razón y no por maldad o avaricia, por lo que decide entregar los mapas secretos del subsuelo a Fredersen, su más directo opresor, traicionando, así, a su propia clase. Pero del mismo modo, debido a esta hiperconciencia del riesgo que entraña la rebeldía, cuando los obreros, azuzados por las llamas revolucionarias de María-robot, quieren destruir la Máquina-Corazón, Grot es el único que percibe la ruina que acarreará y también el que logra advertirlos de la inminente tragedia, consiguiendo, de ese modo, que recobren la razón y detengan su imprudente rebelión.

Curiosamente, Grot solamente es retratado en primer plano cuando es consciente del terrible error que están cometiendo sus compañeros y de la necesidad de detenerlos. Así, a medida que su convicción crece, y, por tanto, más se aleja de los objetivos y del sentir colectivo, mayor es la proximidad de la cámara a su rostro. Esta intimidad en el retrato de Grot contrasta con la ausencia total de primeros planos con la que se aborda la revuelta. Si bien esta lejanía del rostro proletario, tan griffithniana, no se acusa mientras los obreros son retratados como robots carentes de toda emoción que únicamente se dedican a trabajar, cuando su rebeldía estalla y deciden romper las máquinas que los

esclavizan para apropiarse del espacio superior, es muy probable que el espectador esperase una planificación más cercana a la potente emoción de la masa, que, sin embargo, no llega a producirse nunca. Por esa misma razón, se podría afirmar aquí que el único obrero que quiere perpetuar el *status* político-social existente, es, a la vez, el único obrero retratado en primer plano por Lang.

Por otra parte, la puesta en escena langniana se basa en la monumentalización de los escenarios y en las geometrías vivientes. A lo largo de toda la obra, la masa proletaria aparece constantemente ornamentada, es decir, formando figuras geométricas y realizando movimientos rítmicos, acompasados y repetitivos. Los obreros de Lang se mueven siempre en línea recta, observando el lugar al que se dirigen y en formaciones cadenciosas. Esta férrea estructura formal los presenta de forma cuasarquitectónica, prácticamente petrificados y carentes de cualquier individualidad o subjetividad personal. La iluminación y los ángulos de cámara ayudan a potenciar esta supeditación, mostrando a los trabajadores impotentes y sometidos al gran espacio industrial. Ya en la primera secuencia, que narra un cambio de turno en el mundo obrero, se puede apreciar esta puesta en escena ornamentada: una acompasada fila de trabajadores sale por la reja de la izquierda de unos interminables ascensores, mientras otra idéntica entra por la de la derecha. Nadie levanta la cabeza ni mira a nadie, todos parecen autómatas, máquinas. Al igual que ocurría con el tamaño de plano, si bien este tipo de grupos ornamentales podría tener cierto sentido estético cuando se muestra a los obreros trabajando o cambiando de turno, al redundar visualmente en la deshumanización del trabajo proletario, carece por completo de fundamento narrativo cuando se los presenta desempeñando tareas menos mecánicas, como escuchar un discurso o participar en una asamblea, pero, sobre todo, cuando están intentando escapar de una terrible inundación y salvar sus propias vidas y las de sus hijos.





En este tipo de ornamentación representativa, que, según Kracauer, comenzó a fraguarse en los espectáculos de las *Tiller girls*, el soporte no es el pueblo, sino la masa. Los integrantes de estos ornamentos no se clasifican como seres humanos, no son ya cuerpos, sino solamente elementos integrantes mínimos de la composición, que nunca alcanzarán a ver la totalidad de la figura generada entre todos. La estructura del ornamento de masas es un reflejo del crecimiento capitalista, que debe destruir los “organismos naturales” al entenderlos como elementos de resistencia a su avance. Así, no solo se desbarata la personalidad individual de sus integrantes, sino la propia comunidad del pueblo que lo conforma (Kracauer, 1921: 95-97). De esta forma, tal y como ocurre con los obreros de *Metrópolis*, en cuanto partícula de la masa, el hombre solo puede existir estadísticamente encuadrado en su trabajo industrial, es decir, ligado a las máquinas. Este sistema taylorista no atiende a la especificidad, por lo que elimina concienzudamente cualquier particularidad personal y nacional, haciendo intercambiables las masas de trabajadores en cualquier lugar del mundo. Así, los brazos de las *Tiller girls*, de cada soldado que desfila o de cada obrero que se manifiesta corresponden a las manos en la línea de producción de cualquier fábrica. La figura humana, desmitologizada y alienada, emprende, pues, un viraje que la lleva de lo orgánico y lo individual hacia lo anónimo y lo impersonal o, lo que es lo mismo, hacia su total y absoluta enajenación (*ibid.*: 97-102).

Lang únicamente rompe esta forzada articulación ornamental en dos momentos del metraje: en la pesadilla de Freder en el laboratorio de Rotwang y en la revuelta de los obreros. Más explícita y ejemplificante es la segunda, en la que se producen dos fracturas simultáneas: la destrucción colectiva del *statu quo* previo y la desarticulación de la estructura espacial y cinética que los obreros mantenían hasta ese momento. Así, por primera vez, los trabajadores se mueven de forma caótica, desacompañada e irregular, conformando una danza histórica, aberrante y sin sentido, que se rubrica mediante un rápido montaje alterno. Los proletarios crean nuevas líneas de fuga visual en sentido

diagonal, que provocan una sensación de desasosiego e incomodidad en el espectador, al ser la primera vez en la que los personajes aparecen descentrados en la composición y sin mirar a la dirección hacia la que se dirigen. El orden social y visual establecido previamente queda roto, y nace, de esa forma, un nuevo equilibrio de fuerzas invertido. Ahora son los sobrios, lentos y repetitivos movimientos sacerdotales de María-robot -en un encuadre de contraste, alto María/bajo obreros-, los que equilibran la fuerza visiva de la trastornada masa. Aquí, la revuelta obrera no es un acto constructivo, liberador, racional ni estético, como ocurría en las obras soviéticas, sino un acto brutal, insensato, deshumanizado, asincrónico y carente de todo estilo, que no puede sino resultar en un clímax autodestructivo. Este tratamiento es semánticamente similar el planteado por Griffith y Dickens, pero, sin embargo, es completamente diferente en el ámbito formal.



El pionero mostraba a la masa siempre desde un punto de vista burgués y ajeno, como una jauría informe y mísera que se mantenía adormecida, pero que, en el momento en el que la llama de la revuelta se prendía para reunir a la multitud, se tornaba hostil y peligrosa para los privilegiados héroes del relato. Por tanto, podría decirse que, para Griffith, la revuelta solo revelaba el verdadero rostro de la muchedumbre. Por el contrario, Lang aborda la revuelta desde un punto de vista bastante más cercano al proletariado, a través de figuras como la de María o la de Grot que, sin embargo, no llega a ser interno del todo, ya que, como se ha mencionado anteriormente, no se puede considerar a ninguno de los dos auténticos obreros sublevados, sobre todo si se tiene en cuenta que, no solo se desentienden de la revuelta,

sino que además ambos tratan de ponerle fin. Siguiendo este mismo juego de disparidades, los cineastas soviéticos usaban el agua para representar el poder del pueblo rompiendo sus ataduras. Esa misma fuerza pueblo/agua es retratada aquí como ingobernable, peligrosa y capaz de devastar no solo el mundo obrero, sino también el futuro de sus hijos.

Las terribles consecuencias de la inundación para los trabajadores rebeldes permiten además clarificar a quién podría ir dirigido, en realidad, el mensaje de *Metrópolis*. En este sentido, si bien los directores soviéticos exhortaban al oprimido proletariado, Lang se podría estar dirigiendo a los “trabajadores alemanes” de la época, un heterogéneo grupo que abarcaba desde obreros no cualificados hasta altos funcionarios de clase media. Lo que todos estos perfiles tenían en común es que acababan de salir de una profunda crisis económica y social y que, pese a las múltiples opciones existentes, no tenían claro a quién escuchar para guiar a su país hacia un futuro mejor. La intención de Lang, por ende, podría ser advertir a toda esta amplia clase social de los peligros de escuchar a los agitadores de la izquierda weimariana, ya que, las futuras víctimas de sus hipotéticas futuras decisiones revolucionarias no serán las clases altas del país, sino, al igual que los obreros de *Metrópolis*, únicamente ellos mismos.

Como consecuencia de esta intención “pedagógica”, cuando la revuelta es sofocada, y los obreros asisten al apretón de manos entre Grot y Fredersen, estos vuelven a moverse en formación triangular y ordenada, en un representativo símbolo de su profunda fe en el líder mesiánico/tiránico como resolución última al conflicto de clases. Ciertamente, podría parecer que Freder ha vencido a su padre, sin embargo, este acuerdo no solo devuelve a los obreros a las profundidades de su vida sin libertad, sino que, además, esta vez regresan al *statu quo* anterior con una gran sonrisa en la cara,<sup>56</sup> recuperando, por tanto, la inevitable ornamentación. En este mismo sentido, la pequeña concesión que Fredersen realiza ante los obreros no

---

<sup>56</sup>No hay que olvidar que, pese a sus distópicas licencias narrativas y estéticas, *Metrópolis* no deja de ser una “película de juventud”, un género muy típico en la Alemania de los años veinte. En este tipo de obras, un joven de clase acomodada se rebela contra el *statu quo* impuesto por la generación anterior, por lo que decide salir al mundo exterior para confrontarlo. Sin embargo, tras experimentar toda suerte de adversidades, acaba regresando al hogar para revalidar el modelo anterior. De esta forma, se refrenda la autoridad, precisamente, al estigmatizar y castigar a aquellos que desafían el estado actual de las cosas, planteando la rebelión juvenil de una forma cuasionírica que permite que, una vez desempeñada, esa misma contestación termine por afirmar la realidad anterior, culminado así un viaje del héroe que, tras un profundo aprendizaje, termina exactamente allí donde comenzó.

solo le otorga un completo apaciguamiento del espíritu de revuelta, sino que también le permite acceder, a través de Freder, a un espacio que hasta entonces le había permanecido vedado: la mentalidad colectiva (Kracauer, 1985: 156). Dicho de otro modo, al hablar, el corazón - Freder- hace a las manos accesibles a las ideas del cerebro. Una idea que, según Kracauer, bien podría haber sido formulada por el mismísimo Goebbels (1985). De ese modo, esta última estructura triangular de los obreros regresando al subsuelo confirma, indefectiblemente, su derrota, ya que, de haber conseguido vencer, habrían logrado, a su vez, escapar de su prolongada condena ornamental.



Conviene reparar aquí en que el ornamento siempre tiende hacia lo indeterminado, hacia lo irracional, y, por tanto, se sirve de signos abstractos para presentarse a sí mismo. Este viraje le permite transformarse en configuraciones enormemente poderosas, como los símbolos y los mitos. De este modo, la vacua expresión racional del rito, presente en el ornamento, provoca en la propia masa una recaída en el culto mitológico, que limita enormemente el poder de la razón (*ibid.*: 103-104). Es, por tanto, evidente el porqué de la atracción de la maquinaria propagandística nacionalsocialista hacia la ornamentación de la masa. Y es que apenas puede imaginarse una herramienta más adecuada para su aparato comunicativo que el ornamento, al aunar, en sí mismo, la producción industrial capitalista y su consiguiente despersonalización colectiva con el resurgir del *mythos* y el ritualismo ancestral germano. Los nazis hicieron de este constructo su caballo de Troya para penetrar en el alma y el imaginario del pueblo alemán del periodo de entreguerras, y pocas películas muestran esta supeditación de la voluntad humana a la creación de un conjunto simbólico nacional mejor que *Metrópolis*.

La paradoja de *Metrópolis* está pues servida. Por un lado, la obra puede leerse como una obvia defensa del consenso como única alternativa al conflicto de clases. Esta “solución” provocaría, inevitablemente, la victoria del opresor, que consigue, a través de ese mismo consenso,



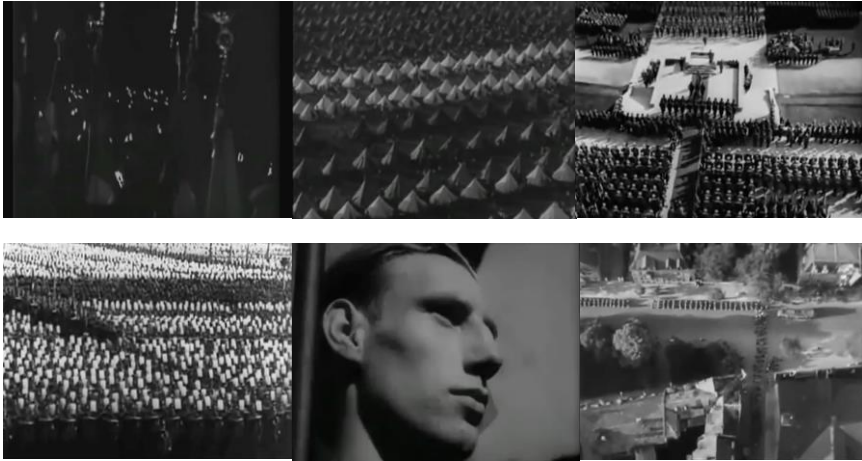
seguir perpetuando su dominio. Es por esa razón que, al final de la obra, con el sistema de clases restablecido, queda el regusto de que la revolución, además de insensata y temeraria, no ha servido de nada. Esta conclusión evoca, en su ambigüedad, la llegada de un nuevo orden social en el que el carismático líder Freder permanecerá muy cerca del pueblo, dirigiéndolo hacia su futuro con mano firme. De esta forma, Lang habría logrado vaticinar, y en parte también celebrar, la deriva psicológica y política que iba a sufrir Alemania durante el periodo de entreguerras, preconizando, a su vez, el alzamiento nacionalsocialista (*ibid.*: 34). Sin embargo, mirando las imágenes desde otro prisma, también se podría considerar que Lang usó la ingeniería del fascismo y sus formulaciones estéticas para llevar a cabo una feroz crítica al nazismo. Una posible prueba de esta segunda lectura sería la decisión de Lang de exiliarse en cuanto Hitler lo convocó, quizá para no tener que ver con sus propios ojos lo que él mismo había predicho en su obra pocos años antes. Se podría afirmar, por tanto, que Alemania construyó, a lo largo de los años treinta, una realidad que su propio cine nacional ya había vaticinado en la década anterior. Así, los personajes tiránicos, el miedo al caos social y la dicotomía entre rebeldía y autoridad, que autores como Lang, Murnau o Wiene imaginaron en los años veinte, llenaban, ahora, el escenario político hitleriano (*ibid.*: 156-252).

### **1.3.2 El deshumanizado enaltecimiento nacional**

Independientemente de cuál sea el prisma correcto a través del que mirar *Metrópolis*, el poder evocativo que la obra de Lang ostentó para el imaginario nazi está más allá de toda duda. Prueba de este *status* referencial es que muchas de las herramientas propuestas por Lang en 1927 pueden verse enaltecidas en el estandarte de la cinematografía hitleriana: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Riefenstahl, 1934). La cinta, a medio camino entre el documental y la ficción, realza y engrandece cada pequeño detalle del Sexto Congreso Anual, uno de los momentos más significativos y autoconscientes del Partido Nacionalsocialista. Hitler concedió a Riefenstahl total libertad creativa en el proceso de producción y puso en sus manos las riendas de la organización del propio Congreso. Todo este control y artificio provoca que las exultantes masas alemanas acaben conformando un falso colectivo que se hace pasar por verdadero, es decir, un constructo ficticio “que los gobernantes nazis crearon y organizaron bajo el

nombre de Alemania” (Kracauer, 1985: 272). Esta simulación reafirmaría la intención hitleriana de no activar nunca del todo la realidad, para poder continuar, de ese modo, en el limbo de la emocionalidad y la irracionalidad del mito. *El triunfo de la voluntad* arranca pues reforzando poderosa y conscientemente ese mismo constructo mitológico, mediante la ansiosa espera del pueblo de Núremberg, que aguarda a que su nuevo señor/Führer descienda de los cielos en avioneta.

La obra del gran Congreso Anual del Partido Nazi está plagada de numerosas y sólidas estructuras artísticas, formales y técnicas, que superan de largo a las ensayadas por Lang siete años antes, al menos en cuanto a la ornamentación deshumanizada de la multitud. Las masas de Riefenstahl ni siquiera logran ya parecer cuerpos, sino tan solo engranajes perfectamente diseñados para conformar complejos sistemas orgánicos, tan diversos como infinitos: hileras, triángulos, estrellas, flechas. La arquitectura de la representación del pueblo no solo es geométrica, sino también simbolista, por lo que la autora cuida al milímetro el significado de tales formaciones. El empleo de una expresiva planificación visual, unido a la pericia técnica y a una hípereficiente organización de la masa, da lugar a una serie de planos memorables, como las dos filas de brazos que confluyen en el coche de Hitler durante su paseo de bienvenida, semejantes a dos olas paralelas en un mar embravecido o las tomas a vista de pájaro de las ordenadas tiendas de las Juventudes Hitlerianas. También son significativas, tanto desde el punto de vista semántico como estético, las complejas estructuras de antorchas rodadas a través de una enorme bandera de la cruz gamada o los encuadres del avance de la masa, retratada como un gran río humano que corre hacia su futuro.



*El triunfo de la voluntad* no muestra ninguna toma de la calle propiamente dicha, ya que el engrandecido y simbólico pueblo alemán que dibuja su autora no pretende, en ningún caso, subvertir ningún orden social, ni enfrentarse a injusticia alguna, sino solamente celebrar la llegada de su querido líder. Sin embargo, una de las escenas más recordadas de la cinta, el triunfal paseo inaugural del Führer en coche por las calles de Núremberg bajo la antena y fervorosa mirada de todo el pueblo, muestra muy certeramente la base de la estructura formal riefenstahliana a la hora de retratar a la masa en el periodo de entreguerras alemán.<sup>57</sup> Así, el espectador se encuentra con un pueblo realzado y estetizado, pero, a la vez, supeditado a la imagen de su líder. De esta forma, Riefenstahl muestra, en primer plano, a un caudillo que habla, y, en plano general, a un pueblo que asiente (Aguilar, 2015: 30). Del mismo modo, durante el largo recorrido en coche, todas las cámaras movilizadas registran prácticamente las mismas imágenes, lo que produce una reiteración visual que, tal y como afirma Comolli, resulta más fúnebre que festiva. Esta unanimidad del pueblo alemán honrando

---

<sup>57</sup> Deleuze considera que el despliegue de la imagen-movimiento se produjo en paralelo a la irrupción y al crecimiento de la política de masas y que este tenía mucho que ver con la aspiración popular a un “arte de masas”. Para él, en realidad, lo que la imagen-movimiento ponía en escena era la relación entre el líder y las masas (1984: 210). Por eso, la crisis de la imagen-movimiento, tras la Segunda Guerra Mundial, también supondría el ocaso del pueblo, lo que acabaría marcando el nacimiento de una nueva era para el cine, en la que el esquema de acción-reacción de los líderes de masas hablándole a la multitud ya no funcionaba, produciéndose, en cambio, un intervalo en el cual la reacción, o bien no llegaba, o bien fallaba. Esta ruptura del poder del discurso se evidencia, de forma impecable, en el plano de *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Rossellini, 1944) en el que el discurso de Hitler reverbera contra las desiertas ruinas de la anterior Europa, sin nadie que lo siga ya, casi sin cuerpos en las calles, es decir, sin apenas un pueblo al que poder dirigirse (cit. en Aguilar, 2015: 30).

a su líder acaba convirtiéndose, por tanto, según el francés “en la unanimidad de las formas mismas, en la tristeza de los signos” (2010: 87).<sup>58</sup>



Así pues, el nazismo inauguró una nueva “política artística”, basada en la emoción del *Volk* (pueblo), que, sin embargo, no buscaba provocar un éxtasis emocional, sino disciplinar y dirigir a las masas con el fin de evitar el caos. El nacionalismo fue enteramente consciente del poder de estas manifestaciones simbólicas y míticas, que entroncan con la psicología popular y con la emoción colectiva de un modo inconsciente e irracional, pero profundamente poderoso.<sup>59</sup> De ahí, la intensa preocupación del aparato nacionalsocialista por las artes y muy especialmente por el cine. Riefenstahl, consciente de esta corriente de “artistización política” o de “politización del arte”, intentó exaltar las principales virtudes germanas a través del motivo visual del desfile, al reconocer que en la representación de la tropa se encontraban los más altos valores del ser humano. De este modo, la cineasta intentó, de algún modo, militarizar a todo el pueblo alemán, al intuir que la verdadera masa nacional, es decir, el ideal del pueblo, era el militar. Sin embargo, el desfile es, a todos los efectos, contrario a la toma de la calle, que, a diferencia de la marcha militar, es un elemento vivo, un estallido de anarquía que aún necesita organizarse. Ya el propio Benjamin descubría

---

<sup>58</sup> Del mismo modo, en más de diez ocasiones a lo largo del trayecto en coche, la autora muestra al líder saludando al pueblo desde atrás, de espaldas a la cámara, en un reiterado y extraño punto de vista, que podría remitir a la mirada del subalterno, pero también a la del admirador o a la del guardaespaldas (Aguilar, 2015: 30), lo que reiteraría aún más el engrandecimiento de su figura y la supeditación del pueblo de Núremberg a su imagen.

<sup>59</sup> Véase *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich* (*The nationalization of the masses*, Mosse, 1975).

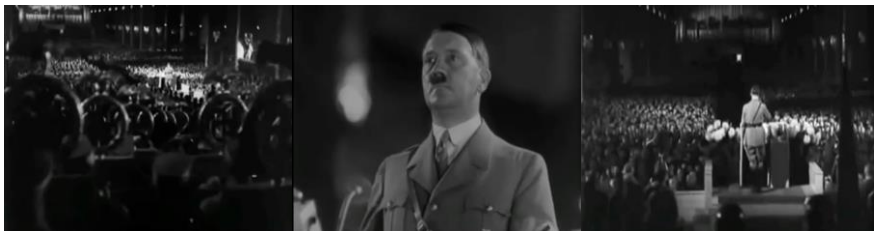
en la perfección del desfile militar fascista una operación de oscurecimiento del pensamiento y de espectacularización de la vida cotidiana, que pronto llegaría a convertirse, junto a la política, en objeto de estetización (1936).

La minuciosa elaboración de la realidad de la cámara de Riefenstahl no pudo escapar a su propia necesidad de control, por lo que no solo modificó la estructura del Congreso en función de las necesidades de su puesta en escena, sino que también orquestó el propio sentir de la masa, lo que provocó que esta perdiese su condición de pueblo, para acabar convertida en un constructo más imaginado que real. Las imágenes de Riefenstahl, por tanto, exudan una cierta falta de autenticidad, que proviene de la imposición de un *pathos colectivo* externo, que impide que este surja de las entrañas de la propia masa. De ese modo, la bastardeada realidad orquestada en Núremberg aleja al espectador del auténtico sentir del pueblo, lastrando, en cierta medida, la aproximación emocional del público, o al menos, de aquel que relee las imágenes bajo el contexto histórico que las impregna. Así, el pueblo riefenstahliano actúa como una súperunidad eficiente con una única emoción expresable -el fervor ideológico-, esbozando, en su uniformidad, un tapiz de gran plasticidad, pero de trazos estrictos y totalizadores, que no dejan lugar a la improvisación ni a la heterogeneidad. Sin embargo, a Riefenstahl no le bastaba con filmar a los jóvenes hitlerianos en grupo y fanatizados, por lo que también se interesaba por retratar el cuerpo singular del movimiento. Por esta misma razón, dotaba a alguno de esos jóvenes de nombre y origen propios, para, de esa forma, transformarlos en individuos, reforzando esta personalización a través, incluso, de sus particularidades físicas. De esta forma, quizá la autora estuviera tratando de alejar al pueblo alemán del anonimato en el que, tal y como afirma Comolli, próximamente se habrían de sumir las masas europeas a su llegada a los campos de concentración (2010: 97).

Teniendo esto en cuenta, es evidente que el cine nazi tiene una aproximación a la masa mucho más parecida a la de los cineastas soviéticos que a la de los realizadores clásicos. Así, los autores alemanes estaban más interesados en retratar el destino de la colectividad que en elevar figuras individuales, por lo que, a diferencia de los films norteamericanos, que intentaban reflejar la sociedad a través de un único héroe personalizado, subjetivo y representativo, reducían al individuo al estatuto de pieza concreta de un todo colectivo. En este sentido, la película de Riefenstahl es probablemente la obra que, hasta

la fecha, más y mejor ha glorificado el rostro y la figura del hombre del pueblo, sin por ello dejar de despersonalizarlo al mismo tiempo. Y así, pese al incontable número de primeros planos y a los miles de rostros que han quedado impresos para la posteridad en los cientos de metros de película, apenas puede apreciarse un atisbo de pluralidad en las más de dos horas de metraje. Esta despersonalizadora homogeneidad separa pues, indefectiblemente, a *El triunfo de la voluntad* del concepto de “hombre ordinario”.

A estas alturas, se podría afirmar, por tanto, que la intención de la obra es dual. Por un lado, pretende engrandecer al pueblo alemán y, por otro, subyugarlo bajo su influencia. En este sentido, es muy relevante el hecho de que, durante los mítines, los oradores, especialmente Hitler, están rodados en ópticas angulares, mientras que el pueblo está generalmente captado mediante teleobjetivos. Por esa misma razón, ni siquiera fue necesario para la directora acercarse al pueblo para rodarlo, ya que pudo retratarlo desde la distancia que el púlpito le imponía, demasiado ocupada, quizá, en centralizar su atención en los líderes que desde allí declamaban. De este modo, los caudillos del movimiento lograban eclipsar al pueblo incluso departiendo en escorzo. Esta puesta en escena jerarquizada se manifiesta de forma especialmente evidente en los planos en los que Hitler exhorta al pueblo de espaldas a la cámara, ubicada tras él, en un punto elevado del escenario. En este tipo de encuadres, lo lógico sería que la parte “a foco” del cuadro fueran los rostros del público que escucha el discurso y que ocupa tres cuartas partes de la pantalla; sin embargo, lo que Riefenstahl prefiere mantener enfocado es el oscuro escorzo de Hitler en un lateral del plano o las insignias que se elevan tras él, alcanzando, así, el paroxismo de la subyugación de la masa a la imagen del líder.



Hitler es retratado como una figura completamente necesaria para impulsar el movimiento nacionalsocialista, y, en consecuencia, es representado como un ente vivo, dinámico y pasional, que absorbe y

coloniza todo el plano -casi siempre contrapicado-, reservando para sí toda la focalización. La representación del líder alemán y su relación con su pueblo es, por tanto, vertical. Los movimientos de cámara, así como la relación de fuerzas y miradas existentes entre el púlpito y el foso desde donde el pueblo escucha al Führer establecen una serie de líneas verticales claramente dibujadas a lo largo de toda la obra. Hitler es como el mástil de una bandera que se alza, erguida y firme, en medio del campo de hierba que conforma la nueva Alemania. El eslogan “un pueblo, un líder, una nación” permite, pues, definir el paradójico tratamiento de la masa en esta obra, que, en teoría, pretende representar y alabar al pueblo germano, pero acaba eludiéndolo y prácticamente eliminándolo (Kracauer, 1985: 287). Cuando el líder está en pantalla, la masa se desdibuja, presa de una unívoca y fervorosa emoción, estableciendo una indisociable relación especular con el Führer, en la que la masa se muestra completamente supeditada a él, potenciando aún más el efecto deshumanizador que ya estaba presente en todo el film. Así, a través de la todopoderosa figura del líder, el pueblo alemán desaparece -literal y metafóricamente- tras las numerosas banderas que porta, para renacer reconvertido en una vigorosa nación, aunque para ello deba deshumanizarse casi completamente por el camino.

Esta deshumanización estilística de la masa podría ser considerada, fácilmente, como una característica inherente al tratamiento estético con el que las potencias totalitarias retratan a sus propios pueblos. Así, la necesidad que sienten todos los sistemas dictatoriales de realizar una “politización del arte” que les ayude a perpetuar su régimen, tal y como Benjamín predijo, podría sugerir que el cine propagandístico es incapaz de representar a un pueblo que no esté escondido tras su ideología, y, a su vez, casi totalmente acallado por ella. Y es que, a lo largo de toda la obra de Riefenstahl, la voz y el discurso de Hitler “ahogan” cualquier otra posible manifestación vocal; en consecuencia, todas las opiniones, expresiones o notas discordantes quedan prácticamente eclipsadas y englobadas por la voz del Führer, lo que convierte el mensaje de la obra en unitario y totalizador. En el afán homogeneizador de *El triunfo de la voluntad*, el discurso popular, como ya ocurría con las imágenes del paseo inaugural, solo se comporta como un reiterativo eco de la voz del líder, es decir, como una leve reverberación; más que eso, quizá se podría

llegar a considerar que, en la obra de Riefenstahl, la voz del pueblo ha sido prácticamente erradicada.<sup>60</sup>

Un pueblo hablando con una sola voz es un espectáculo que solo tiene cabida en el totalitarismo o el militarismo. Y es que las voces poseen un signo de identidad inequívoco, inviolable, una huella imborrable de su paso por la historia. Por tanto, el pueblo que se levanta es también aquel que encuentra su propia voz, aquel que logra ejercitar su palabra y hacer que todas las gargantas pasen del murmullo sordo al grito de protesta. La autodeterminación de los pueblos pasa, pues, por el advenimiento de la voz popular y su afirmación mediante la toma de la palabra, que queda así ligada de forma indisociable a la toma de la calle y a los levantamientos populares. Godard llevó la particularidad identitaria de la voz un paso más allá, afirmando que la toma de la palabra del pueblo debe ser siempre singular y lejana a los discursos hegemónicos. De lo contrario, los intransferibles timbres de cada voz se teñirán de ese mismo color dominante, lo que acabará provocando una reiteración y una falta de pluralidad en las voces que son ofrecidas, que pasarían a repetir lo mismo una y otra vez sin descanso, acallando, de esa forma, los verdaderos y particulares anuncios del pueblo y relegando a sus integrantes a la posición de figurantes de la historia. Para Godard, este reiterativo canon sonoro resuena demasiado alto y no permite diferenciar la multiplicidad de las distintas realidades, lo que, a su vez, impide escuchar el genuino discurso popular.<sup>61</sup>

Según esta línea de pensamiento, las imágenes deben ser escuchadas para poder oír lo que en verdad tienen que decir, sin imponerles una idea a través de un guion sonoro preestablecido que obstaculiza cualquier diálogo y el intervalo entre dos voces distintas. Al no intentar liberar las imágenes de sus cárceles verbales y sonoras, es decir, al

---

<sup>60</sup> Uno de los acontecimientos más significativos en la transformación ideológica del cine alemán fue su transición hacia el sonoro. Hoffman, uno de los más brillantes operadores de cámara, no solo del cine alemán, sino del global, se lamentaba de que, con el sonido, la cámara estaría condenada a la esclavitud y a la supeditación eternas (1929: 31). Hoffman tenía parte de razón, ya que la técnica del cine sonoro pudo encajar fácilmente con el ascenso no solo del fascismo en Alemania, sino del cenit verbal de los líderes políticos absolutos en toda Europa; en este sentido, Hitler era un magnífico orador, como también lo eran Mussolini, Stalin, Churchill o De Gaulle. Estos caudillos basaban buena parte de su liderazgo en la palabra y el discurso, herramientas que el cine permitió elevar y compartir de un modo nunca antes imaginado. Este apogeo de lo oral consiguió que el lenguaje colectivo del cine silente, aquel que todo el mundo podía comprender, independientemente de su cultura, su lengua o su estrato social, quedara relegado, al menos, durante unos años. Esta heterogenia babélica en la gran pantalla ahondó aún más en las divergencias nacionales e ideológicas, en un periodo en el que estas se habían vuelto ya prácticamente irreconciliables, por lo que pronto acabarían estallando (Pelechian, 2005: 53).

<sup>61</sup> Esta opinión, presente siempre, de un modo u otro, en la ideología godardiana, se profundiza ampliamente en su obra *Ici et ailleurs* (Godard, Gorin, Miéville y Grupo Dziga Vertov, 1976).



representar a las masas a través de voces sin atributos,<sup>62</sup> fieles a una idea impuesta al servicio de un dogma ajeno (Didi-Huberman, 2014: 152), se estaría corriendo el riesgo de volver a hipostasiar a los pueblos, de forma similar a la jauría informe griffithniana o a los rostros “tipificados” soviéticos y a las masas ornamentadas de Riefenstahl. Se puede afirmar, por tanto, que los pueblos se exponen a sí mismos en revolución, o lo que es lo mismo, buscando una parcela de humanidad, también para dotar de voz y palabra a todos aquellos a los que se les ha negado y, para ello, deben ser capaces de encontrar una voz que sea propia, pero, a la vez, también colectiva; una voz, por otra parte, ausente, a todas luces, en *El triunfo de la voluntad*.

### **1.3.3 La toma de la calle festiva y la interrupción del pathos colectivo**

*Kuhle Wampe* (Dudow, 1932), primer y único largometraje de la Alemania de entreguerras en expresar un punto de vista abiertamente comunista, plantea una postura distinta a las anteriores con respecto al gesto de levantamiento: una toma de la calle festiva, es decir, una celebración combativa y a la vez jovial de la fuerza popular, enraizada, principalmente, en la alegría, y no la rabia y la ira que venían siendo habituales hasta la fecha. El guión de *Kuhle Wampe*, coescrito por Dudow y Brecht, narra las vicisitudes de Anni, la hija de una familia de clase media golpeada por la terrible crisis de la posguerra alemana. Al final de la cinta, tras enfrentarse a la sórdida y desalentadora realidad tanto familiar como nacional, Anni regresa a Berlín para unirse al movimiento sindical de la ciudad, que celebra un enorme festival proletario en las afueras. La cámara de Dudow vaga por una interminable sucesión de grupos de trabajadores y atletas, presos todos ellos de un juvenil y risueño entusiasmo.

En su rítmico montaje paralelo, Dudow divide la línea de tiempo en tres partes equiparables en potencia y expresividad: un concurso deportivo, una carrera de motos y una manifestación popular. La toma de la calle, propiamente dicha, muestra a un nutrido grupo de jóvenes, entre los

---

<sup>62</sup> Como diría Bresson, “voces sin realidad, no conformes con el movimiento de sus labios, contra el ritmo de los pulmones y del corazón, que se han equivocado de boca” (1977: 162-175).

que también se encuentran Anni y Fritz,<sup>63</sup> marchando y cantando por las calles de Berlín. Pero, a diferencia de los revolucionarios de Griffith o Lang, estos jóvenes aparecen retratados en infinidad de primeros planos. Del mismo modo, aunque la toma de la calle vuelve a compartir la línea de tiempo con otros acontecimientos simultáneos, como en la cinematografía del pionero, aquí, lejos de confortar la marcha con la mirada burguesa, la correspondencia se establece dentro del propio proletariado, sin necesidad de inmiscuir a otra clase social. De ese modo, si bien Anni queda diluida en la masa, sin pretender distinguirse de los demás, al mismo tiempo, el espectador continúa reconociéndola y siendo totalmente consciente de su historia y de sus particularidades, así como del camino que ha recorrido para llegar hasta aquí. Esta focalización colectiva, junto al mantenimiento de la individualización del personaje protagonista, permitirían afirmar que Anni es, de hecho, la primera “mujer ordinaria” que toma la calle en el cine alemán de entreguerras.



La particular puesta en escena de esta secuencia se basa en la armónica igualación entre lo revolucionario y lo cotidiano. Los tres eventos paralelos -la carrera, el concurso y la manifestación- se narran mediante una planificación, una puesta en escena y un ritmo tan parecidos que, a veces, llegan a confundirse entre sí. Si bien solo una de ellas puede ser considerada una toma de la calle como tal, los tres acontecimientos actúan como espejo y potenciador los unos de los otros. Se plantea, pues, un interesante paralelismo entre las marchas revolucionarias y las marchas cotidianas, aquellas del día a día, aunando, de esta forma, las manifestaciones con los trayectos al trabajo de los obreros, las marchas populares con los festejos y, por supuesto, también con el fervor de los eventos deportivos. De este modo, Dudow trata de evidenciar que la

---

<sup>63</sup> Durante el festival, Anni se reencuentra con Fritz, su expareja, con el que decide volver a empezar, al comprobar que ha sido capaz de liberarse de sus lastres pequeñoburgueses y de sus egoístas ansias de libertad, emancipándose así de sí mismo y siendo, al fin, consciente de su clase y de su propia realidad (Kracauer, 1985: 230). Sin embargo, en esta parte final, el triunfo individual de la pareja queda prácticamente oscurecido por el desarrollo colectivo del proletariado.

toma de la calle puede ser experimentada como un gran festejo popular destinado al regocijo y la alegría colectiva, asemejándose, por tanto, al carnaval o a la romería. Así, según *Kuhle Wampe*, una multitud que aplaude a unos nadadores puede convertirse, sin solución de continuidad, en una marcha vociferante que toma la calle, aunque también puede producirse el pasaje inverso, y una multitud que proclama sus derechos es capaz de transformarse, fácilmente, en una masa que festeja.

*Kuhle Wampe* plantea, por tanto, una revolución en la conceptualización de la toma de la calle, que, si bien mantiene la intencionalidad de la masa, el avance y el objetivo de transgredir el *statu quo*, a la vez se da la mano con los rituales religiosos, con las fiestas nacionales y con las verbenas populares. De este modo, la toma de la calle pasaría a formar parte de una nueva parcela de derechos que el proletariado no solo debe defender, sino también celebrar y festejar de manera colectiva. La obra de Dudow propone así una atípica y original sinergia de estilos. Por un lado, posee una temática, una ideología y un ritmo eminentemente soviéticos, que dibujan un potente tapiz de primeros planos de todo el proletariado alemán avanzando hacia un futuro mejor. Pero, por otro lado, también apuesta por una puesta escena que recuerda al expresionismo langniano, así como a su ornamentación de la masa popular. Tanto es así, que las sugestivas y embellecedoras angulaciones de la cámara de *Kuhle Wampe*, que retratan a los trabajadores alemanes en actitudes idealizadas, ya bien sea haciendo deporte o festejando su unión colectiva, resultan enormemente similares a las futuras “esculturas alemanas” que Riefenstahl rodará tan solo dos años después.

*La Marsellesa* (*La Marseillaise*, Renoir, 1938) también entronca fácilmente con la festiva y juvenil exaltación nacionalista del periodo de entreguerras europeo. Pero Renoir no solo aporta su propia idea de nacionalismo, más afín a la de Michelet,<sup>64</sup> sino que también propone un tratamiento formal e histórico completamente diferente al de sus contemporáneos germanos. En 1937, pese al descorazonador futuro que aguardaba al Frente Popular, en Francia todavía se vivía un gran estallido de actividad, dinamismo y confianza ante las posibilidades del nuevo gobierno. En medio de este esperanzador clima, el Gobierno de Blum encargó al ya célebre Renoir una película que fomentara el

---

<sup>64</sup> Esta conceptualización, eminentemente francesa y romántica, asocia la idea de “nación” a las de “libertad” y “revolución”, alumbrando entonces un constructo híbrido y, a la vez, más potente que los ya de por sí poderosos conceptos de los que procede.

patriotismo, pero que, a la vez, no olvidase su carácter izquierdista. El Frente Popular demandaba así una película de resistencia, capaz de movilizar la memoria histórica de las clases medias y obreras de Francia, apelando a su ancestral espíritu revolucionario para, de ese modo, intentar frenar el preocupante expansionismo fascista.<sup>65</sup>

La secuencia en la que los marseleses se reúnen para marchar a luchar a París se narra en un único *plano de adhesión* ya consumada. Renoir rodó toda la secuencia en un plano de cinco minutos, sin cortes ni repeticiones, en el que puede observarse, con todo lujo de detalles, la cotidianidad de la toma de la calle. Lejos de la épica popular planteada tanto por soviéticos como por alemanes, Renoir muestra a los voluntarios y a sus seres queridos sumergidos en un ambiente festivo, igual que *Kuble Wampe*, pero, al contrario que la idealizada obra alemana, el francés narra un momento imperfecto y humano, en el que se entremezclan la alegría de la partida y la tristeza de la despedida. Este *pathos festivo* renoiriano es mucho más natural y heterogéneo y, en consecuencia, menos ideológico y heroico que el anterior *pathos indignado* soviético y germano. Así, a medida que la cámara avanza entre el nutrido grupo de personas, pueden verse besos y brindis, a una mujer colocando el arrugado uniforme de su marido, la tristeza de una madre ante la marcha de su hijo o el júbilo de muchos jóvenes que parten hacia un destino incierto, pero ilusionante. En esta ocasión, por tanto, los marseleses no solo encuentran alegría en el objetivo que persiguen, sino que descubren un motivo de celebración en el acto mismo de sublevarse.

---

<sup>65</sup> La evidente intención patriótica del film se genera en torno a una constante contraposición con la alteridad, mediante la enunciación de un discurso basado en el “nosotros” y el “ellos” que se manifiesta de forma dual a lo largo de la cinta. En un primer momento, parece que dicha alteridad se orquesta en torno a la lucha de clases imperante, que basa sus principios tensionales en las polaridades pueblo/aristocracia y revolucionarios/refractarios. Sin embargo, más adelante, se descubre que debajo de estos antagonismos subyace una enemistad más poderosa, es decir, un “nosotros” y “ellos” aún más acuciante que los anteriores. Esta nueva polaridad nacionalista, basada en la pugna entre franceses y austrohúngaros, conecta el pasado revolucionario con el conflicto político internacional que reinaba en la Francia del periodo frentepopulista, hostigada por el alzamiento nacionalsocialista de Alemania. En consonancia, a lo largo de toda la obra se vierten numerosas advertencias sobre ese “enemigo interior”, con el que Renoir ataca subrepticamente a las clases medias francesas de los años treinta, que coqueteaban con el fascismo y con la idea de que Hitler era la mejor alternativa para evitar una revolución proletaria en Francia. La obra no es, pues, únicamente una fervorosa soflama patriótica, ideada para animar a las masas a oponerse al fascismo, sino también un método para denunciar las simpatías existentes en buena parte de la burguesía francesa hacia la Alemania nazi.



En este mismo sentido, también su larga marcha hacia París es interrumpida, en numerosas ocasiones, para captar al grupo en los momentos más cotidianos de su cruzada: comiendo, descansando o charlando sobre diversos aspectos, que van desde la política exterior hasta su deseo de conocer mujeres, pasando por el mejor método para evitar las ampollas. Renoir interrumpe pues el *pathos* revolucionario para sumergirse en el universo personal de sus protagonistas, suspendiendo la “atmósfera colectiva” de la toma de la calle para generar otra nueva, que pasa a ocupar su lugar. De esta forma, *La Marsellesa* logra presentar una parcela más humana de la toma de la calle, que ejerce de dispositivo desmitificador.<sup>66</sup> Del mismo modo, la dilatación temporal de la marcha, que se prolonga durante semanas, permite reflexionar acerca de si su prolongación modifica la morfología de la propia toma de la calle, o si, por el contrario, esta se mantiene intacta indefinidamente.

A estas alturas, parece claro que toda revuelta está demarcada por unos límites temporales precisos. Según Jesi, la revuelta suspende el tiempo histórico e inaugura un nuevo no-tiempo; sin embargo, esta suspensión continúa siendo un intervalo aislado. Dicho de otro modo, después de finalizar la toma de la calle, ya sea de forma cruenta o no, el dispositivo normalizador vuelve a funcionar, es decir, el *continuum* histórico se reactiva y se hace necesario deshacer el tiempo mítico que, hasta ese momento, había mantenido separada y aislada la revuelta de la historia. La dialéctica interna entre el tiempo individual y el colectivo se exterioriza, por tanto, en ese instante de revuelta, ocupando así la intersección entre el “eterno retorno” y el “de una vez para siempre” (2014: 194). De este modo, en el momento en el que Bomier, Arnaud y compañía dejan de pensar en conquistar París o en aplastar a los

---

<sup>66</sup> De este modo, a lo largo de la marcha, abundan los planos generales que relacionan a los voluntarios con numerosos agricultores y granjeros de la campiña francesa. Este tipo de planos ayuda a comprender que los marseleses no marchan solos, sino que representan el sentir de toda una nación. Aquí, el espectador no asiste pues a la marcha de seiscientos voluntarios, sino a la de todo un pueblo. *La Marsellesa* insinúa, por tanto, que toda Francia ha formado un ejército para marchar sobre París; sin embargo, a diferencia de Riefenstahl, que había intentado militarizar a todos los alemanes haciéndoles perder su carácter popular, la asociación renoiriana es precisamente la contraria, y pasa por la “popularización” del ejército francés, que asume las cualidades del pueblo, perdiendo, por ello, sus anteriores características marciales.

reaccionarios y comienzan a preocuparse por las mujeres, las chinas en el zapato o la filosofía, el dispositivo mítico de la toma de la calle se desintegra y se inaugura un nuevo periodo de tiempo normalizado, en el que la toma de la calle finaliza. Renoir aplaza, de esa forma, la temporalidad suspendida que produce la marcha de los marseleses, para recuperarla poco después, en el momento en el que el *pathos colectivo* de la lucha vuelve a sobreponerse a las preocupaciones y a las emociones particulares. De esta forma, el director detiene y reactiva la toma de la calle sistemáticamente, tratando de desmitificar el acontecimiento para, de ese modo, inscribirlo en el curso normal tanto del tiempo como de la historia.

Otra de las características renoirianas más relevantes es el mantenimiento del *off* en los grandes acontecimientos históricos. Renoir pretendía equiparar el punto de vista de los revolucionarios marseleses con el de los frentepopulistas de los años treinta, usando, para ello, las reglas del presente para leer el pasado y poder así enlazarlo con el sentir actual. Renoir consideraba que muchas de las obras llamadas “modernas”, en realidad, pertenecían a otra época y que, por el contrario, existían películas “históricas” que hablaban más acertadamente del presente que cualquier película contemporánea. El cineasta proponía, por tanto, otro término para definir la inscripción de una película en un tiempo determinado: “película actual” (1974: 333). De esta forma, el acercamiento de Renoir al pasado mítico nacional se realiza sin caer en la deformación de la nostalgia o la resignación, al tener siempre como objetivo filmar en presente, para que, de esa forma, el público no tenga la sensación de estar observando unos hechos ya sucedidos, sino unos totalmente actuales (Baena, 2018). El espectador de *La Marsellesa* se enfrenta pues a una sucesión de “cuadros noticiarios”, es decir, a una especie de NO-DO de la época revolucionaria. Sin embargo, pese a su constante intento de ecuanimidad histórica, el autor no puede evitar posicionarse junto al pueblo y, en consecuencia, posicionar también su propio punto de vista.

Por otra parte, la reconstitución histórica que Renoir lleva a cabo es única en sí misma, ya que huye de los símbolos e iconos revolucionarios habituales -París, la guillotina o Robespierre-, para crear otros nuevos, como la marcha marsellesa. En consecuencia, el autor decide retratar los grandes acontecimientos de la Revolución francesa, como la toma de la Bastilla o las barricadas de Saint-Antoine, en un fuera de campo constante, que los convierte en elementos atmosféricos y contextuales,

que, si bien se intuyen y mencionan, no adquirieren la entidad simbólica y mítica que suelen poseer. Es más, el acontecimiento más importante de la historia contemporánea -casi con seguridad la toma de la Bastilla- se narra en *off* ya en la primera secuencia del film. Colocar este hecho al principio, cuando anteriormente actuaba como clímax dramático, ya supone una ruptura profunda en la narrativa clásica, que destruye la expectativa del espectador ante lo que se espera ver en una película sobre la Revolución francesa.

De igual manera, llama la atención el año escogido como eje de la acción, 1792, un año intermedio, que sirve para narrar, con su particular “estilo noticiero”, el “durante” del acontecimiento. Por tanto, Renoir elabora una crónica de la revolución, no a través de los habituales hitos históricos, que ofrecen una perspectiva mitificada y discontinua, sino apegándose a una realidad cotidiana que transcurre constante e ininterrumpida. El único momento crucial y realmente significativo de la historia de la revolución que Renoir tiene a bien plasmar en la pantalla es el asalto a las Tullerías. Aun así, a pesar de ser la primera escena realmente multitudinaria de la obra y a que se permita al espectador observar ciertos retazos de la batalla, el *off* permanece muy presente en la puesta en escena. Esta preferencia por el fuera de campo se evidencia ya desde el mismo arranque de la secuencia, a través del infrecuente prisma desde el que se elige comenzar la narración; el de aquellos que, en última instancia, fueron los más afectados por el asalto, es decir, la monarquía refugiada en el interior del palacio. No conviene olvidar que Renoir también empeló este punto de vista a la hora de narrar la toma de la Bastilla ya en la primera secuencia de la película.

En el asalto a las Tullerías, no es hasta mucho tiempo después del aristocrático arranque de la secuencia que la cámara sale al exterior, a una plaza llena de gente, en un gran plano general picado, muy similar al que habitualmente abría la toma de la calle clásica. Sin embargo, la gente mantiene aquí una actitud singular, ya que, dentro del mismo plano, se puede percibir una extraña mezcla de conductas. Por un lado, al fondo, hay un grupo de personas con banderas, en un ambiente alegre y patriótico, que poco tiene que ver con el espíritu combativo y fiero que se espera de una masa a punto de asaltar una fortaleza; por otro, más cerca de la cámara, un buen número de parisinos parece estar llevando a cabo sus tareas cotidianas, completamente ajenos a lo que está a punto de ocurrir; mujeres paseando con barras de pan, amigos charlando o unos niños jugando justo en la puerta del patio de armas

del palacio. La plaza está, indudablemente, tomada por el pueblo, pero Renoir, como Dudow antes que él, trata de evidenciar que la toma de la calle, el festejo nacional y la vida cotidiana son aspectos completamente relacionados e indisolubles entre sí. Así, mientras los niños siguen jugando, un grupo de hombres trata de derribar la puerta de la fortaleza con un ariete. El autor retrata el asalto al patio sin atisbo alguno de epicidad, mezclando, de esa forma, la crónica revolucionaria con la cotidianidad de la vida parisina y las chanzas entre amigos.



Sin embargo, en el momento en el que la puerta cae, se produce un cambio brusco, tanto en la planificación, como en el tono que venía dominando la escena. La cámara se ubica, por primera vez, a ras del suelo, en el centro del patio de armas. El cuadro que se ve, a través de la puerta derribada, construye tres espacios bien diferenciados entre sí: al fondo, la multitud festiva y quieta; justo al lado de la puerta, el grupo del ariete, también quieto; y, en el medio, una zona vacía. El tiempo se detiene y la respiración se contiene. Tras un instante, los marsellese entran corriendo en la zona intermedia, rompiendo así el hechizo. La masa festiva del fondo se convierte, inmediatamente, en una masa que lucha por su libertad y, como tal, comienza a avanzar hacia la puerta con ferocidad. La entrada de los marsellese provoca, pues, un cambio en el *pathos colectivo*, y así como la lamentación se volvía indignación en Odessa, aquí es el despreocupado festejo del poder popular el que se transforma en determinación y ansia de lucha.

Después de que el pueblo penetre en el palacio, Renoir también escamotea de la vista del espectador la mayor parte de la contienda, al mantener la focalización únicamente en Bomier y su grupo. Desde ese punto de vista, se intuye a los contendientes corriendo entre el humo de los cañones y se escuchan los disparos y los gritos, pero la refriega no llega a verse completamente en ningún momento. Además, la masa renoiriana no está estetizada a través de ninguna ornamentación, por lo que avanza en formación irregular, dejando espacios entre sí y, a medida



que se acerca al palacio, comienza a separarse y a adentrarse en la batalla en medio de un griterío y un caos totalmente inconcebibles, tanto para los cineastas soviéticos, como para los alemanes. Al final de la batalla, se evidencia, nuevamente, que, en la gran victoria colectiva que narra *La Marsellesa*, las tragedias individuales también deben ser lloradas, por lo que la narración vuelve a abandonar el acontecimiento colectivo, para asistir al drama personal de la muerte de Bomier. A lo largo de toda la obra, Renoir ha ido insertando gran cantidad de detalles cotidianos dentro de la épica revolucionaria, para intentar así alcanzar un término medio entre ideología y drama, en el que tan importante era el deseo carnal de Bomier como el ultimátum de los revolucionarios, así como, del mismo modo, el relato de la preocupación de Luis XVI por su peluca podía compararse, en relevancia y minuciosidad, con el de su huida de las Tullerías. Esta equiparación entre política y emoción alcanza su paroxismo, precisamente, en el orgullo con el que Bomier, a las puertas de la muerte, recuerda no ya su gesta revolucionaria, sino que pudo permitirse llevar a su amada Louison a un espectáculo de sombras chinescas.

Es, por tanto, evidente que, al igual que Renoir ha decidido no centrarse en los momentos históricos más significativos, las grandes figuras revolucionarias también han dado un paso atrás, cediendo su anterior protagonismo a personajes anónimos como Bomier, Arnaud o Javel. Así pues, *La Marsellesa* trata de resaltar la grandeza del individuo frente al colectivo (Miguel, 2011), centrándose así en la aportación del “hombre ordinario” a la historia. Esta relevancia no se limita a Bomier y compañía, que, si bien dirigen la acción, no la limitan, sino que abarca un enorme mosaico de historias individuales de soldados, toneleros y voluntarios. Esta estructura reticular, salpicada de pequeñas escenas protagonizadas por personajes anónimos, a los que la cámara accede momentáneamente, recuerda al errabundo deambular brechtiano de *Los días de la comuna*, y recupera para la gran pantalla la senda que Víctor Hugo inició en *Los miserables*, de una forma mucho más evidente que antes. Esta hegemonía narrativa del “hombre ordinario”, que actúa como protagonista de los acontecimientos revolucionarios, completamente personalizado e individualizado, pero, al mismo tiempo, colectivizado dentro de un grupo con sus mismos intereses y objetivos, es una novedad en la cinematografía propagandística y revolucionaria de la época, que ya había sido tímidamente apuntada por *Kuhle Wampe*.

Sin embargo, pese a esta crucial innovación, *La Marseillesa*, epítome de la cinematografía francesa de la época, comparte, a su vez, tres rasgos esenciales con el resto de cinematografías europeas del periodo previo a la Segunda Guerra Mundial: el exacerbado fervor nacional y patriótico, el uso expresivo de ciertas innovaciones técnicas -entre la que destaca muy especialmente el sonido- y una cierta matización de los intereses populares, que quedan, de algún modo, neutralizados por los intereses de las clases medias. En el caso renoiriano, estos intereses vienen abalados por una visión ideológica moderada y consensual, que intentaba restañar las fisuras que amenazaban el ya de por sí fragmentado gobierno frentepopulista. En este mismo eje de concordancia, se podría afirmar que Renoir, como todas las obras analizadas en este periodo -cada una a su manera-, trata de aportar a su obra una visión contemporánea de la tensión política que se vivió durante la revolución, y que, del mismo modo, rimaba con la que asolaba Europa en los años treinta, y, de algún modo, también logra preconizar y vaticinar la próxima deriva bélica, estableciendo así una línea estética/histórica a medio camino entre el pasado y el presente nacional.

#### **1.4 La “figura mesiánica” en el cine clásico estadounidense**

El final de la década de los años treinta sume a Europa en un estado de tensión política prácticamente insostenible. El 1 de septiembre de 1939, Alemania invade Polonia, iniciando así la Segunda Guerra Mundial. En paralelo, el intervencionismo norteamericano se hace cada más determinante en el contexto europeo. Esta enorme influencia estadounidense no solo se produce en lo sociopolítico, sino también en lo cinematográfico, de modo que las producciones norteamericanas, ya de por sí preponderantes, entran en Europa como una tromba casi imposible de frenar por las industrias nacionales, diezmadas, primero por la crisis económica y, después, por la guerra. Por su parte, el cine clásico norteamericano se preocupó mucho menos por las manifestaciones colectivas y por la construcción del poder popular que la cinematografía europea, probablemente debido a la enorme diferencia político-social existente entre ambos continentes durante el periodo de entreguerras.

Por tanto, apenas pueden encontrarse tomas de la calle en el cine clásico de la época; sin embargo, es, precisamente, en ese vacío representacional donde el clasicismo estadounidense encuentra su nicho de actuación política, adueñándose así del concepto del “hombre ordinario” europeo y dirigiéndolo hacia sus propios intereses. De ese modo, al contrario que el protagonista colectivo soviético, el pueblo subyugado alemán o el desmitificado “hombre ordinario” francés, el cine del New Deal plantea un héroe sublimado que, sin perder sus particularidades, refleja las emociones y las vivencias de toda una sociedad. De algún modo, el protagonista de este tipo de obras asume el papel de la propia masa, y aunque siga relacionándose con ella, en cierta medida, la sustituye, por lo que esta dejará de ser un elemento significativo, para ceder su posición preponderante al individuo. Este novedoso representante particular de todo el pueblo supone el surgimiento de una innovadora “figura mesiánica popular”, que el cine norteamericano se encargó de elevar hasta sus cotas más altas durante estos años.

#### **1.4.1 La metaforización de la toma de la calle clásica y el “mesías” primigenio**

Otro aspecto fundamental de la toma de la calle del New Deal es la metaforización de su figuración. Así, quizá huyendo de las enormes tensiones políticas reinantes, en este tipo de obras ya no es necesario que la toma de la calle llegue a producirse efectivamente, sino que basta solo con el avance intencional del pueblo. Tampoco es ahora imprescindible que la toma de la calle sea colectiva, ya que con el nuevo “mesías popular”, la colectividad queda bien afirmada en su propia representación individual. De este modo, las características hermenéuticas de la toma de la calle siguen siendo respetadas, pero su forma y su tratamiento se ven notablemente alterados. Estos dos rasgos -la “figura mesiánica” y la metaforización- serán fundamentales en los últimos años del periodo clásico y se convertirán en piedras angulares de las obras de directores tan significativos como Ford o Vidor.

En *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, Vidor, 1934), John y Mary, una joven pareja golpeada por el paro y las deudas de la Gran Depresión, deciden abandonar la ciudad y mudarse al campo, atraídos por la idea de una vida mejor. Vidor presenta un movimiento asociativo en el contexto de la vida rural del Medio Oeste americano, que, si bien no puede ser considerado una toma de la calle como tal, sí permite entender, en su simbolismo, los primeros rasgos de la metaforización

referida anteriormente. Durante la última escena del film, todos los campesinos luchan por construir una acequia para llevar agua a la cosecha, antes de que una terrible sequía la eche a perder.<sup>67</sup> En esta carrera contra el tiempo y contra la precariedad, Vidor está narrando una metáfora de la toma de la calle, en la que un grupo de personas unido, compartiendo una misma emoción, pelea contra el olvido al que el sistema capitalista quiere someterlos, para defender su propio derecho a la dignidad y a la justicia. Ciertamente, este grupo de neocampesinos no está tomando la calle, pero sí su significación más básica: la tierra, es decir, su ancestral y originario sustento.<sup>68</sup>

Sin embargo, donde la metaforización de la toma de la calle y el concepto del nuevo “mesías ordinario” logran alcanzar su máximo apogeo es en la obra de Ford, que, al mismo tiempo, intenta retratar una transición histórica fundamental: el pasaje de una época antigua a otra nueva en la que los valores tradicionales -familia, comunidad y campo- han quedado obsoletos y han sido remplazados por la dominación de la técnica, que despersonaliza al ser humano y lo convierte en un objeto de valor e intercambio. Ford pretende así hacer un retrato humanista, fenomenológico y emocional de la sociedad norteamericana de la época; una radiografía, si se quiere, de la psicología interna de una nación en un momento determinado de su historia. En este mismo sentido, *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, Ford, 1940), fiel adaptación de la novela de Steinbeck del mismo nombre (1939), retrata el viaje iniciático de la familia Joad, campesinos de Oklahoma, que, en medio de la miseria provocada por el Dust Bowl, deben abandonar sus tierras al ser desahuciados por una gran multinacional.

El desarraigo colectivo de los Joad se desarrolla en un contexto completamente ajustado a la realidad social del Medio Oeste americano de los años treinta, sin embargo, la humanidad y la cercanía con las que el director retrata a estos desheredados de la tierra convierten su viaje

---

<sup>67</sup> En contra de lo que pueda parecer, Vidor declaró que nunca pretendió insuflar a su argumento ideas políticas de ningún tipo, sino que sus personajes tan solo intentaban hacer frente a los tiempos difíciles que atravesaba su país. Sin embargo, *El pan nuestro de cada día* no es solo un canto a la esperanza y a la lucha por la supervivencia a través de la unión -“juntos lograremos levantar este país”-, sino también una loa a la América más humilde y al epítome de la épica clásica norteamericana: el trabajador honesto, inocente y lleno de buenas intenciones que lucha contra la cruel adversidad.

<sup>68</sup> Ivens ya mostraba en *Tierra de España* (*The spanish earth*, 1936) cómo los agricultores españoles defendían sus cultivos durante la Guerra Civil española, para poder seguir enviando comida a Madrid y que, así, la lucha pudiese continuar. El paralelismo entre acequia y trinchera, entre azada y fusil, es pues aún más evidente que en la obra de Vidor. Esta herramienta dialéctica campo/lucha será usada muy frecuente en el cine político y social, y alcanzará su máxima expresión en el cine militante latinoamericano de los años setenta.

en universal. Con estos mimbres, Ford establece las bases de una nueva mitología americana clásica, en la que se ha llegado a considerar la primera *road movie* de la historia cinematográfica. La toma de la calle de *Las uvas de la ira* se metaforiza de forma aún más abstracta que en la obra de Vidor, enfrentando a la familia Joad a un largo deambular por buena parte de la América profunda. En su terrible éxodo, la familia deberá conquistar cada uno de esos polvorientos espacios como nuevos lugares de reapropiación y resignificación, para obtener, igual que John y Mary, su derecho a una vida digna. La narrativa fordiana se asienta, así, en el desgarro personal y la negación de la categoría humana a la que se somete a la familia Joad, quienes, expulsados de su comunidad, deben observar cómo les van siendo arrebatadas cada una de sus posesiones y recuerdos a lo largo de su viaje. Los Joad experimentan, de esa forma, un prolongado exilio, tanto exterior como interior, en el que afrontan una pérdida material y también identitaria.

Tom, el hijo primogénito de los Joad, es, prácticamente en sí mismo, el origen de la nueva construcción del “héroe mesiánico” norteamericano. Ford, mediante juegos de iluminación, ángulos de cámara y una planificación centrada en la expresividad de su rostro, convierte a Henry Fonda en una figura que encarna algo más que sus meras características personales, es decir, un protagonista que alberga, en su representación, a toda una generación de parias del Medio Oeste, que vivían en la miseria y consideraban California la nueva meca de la prosperidad. No es, por tanto, casual que Tom, indiscutible protagonista del film, camine siempre un poco separado de los demás y más cerca de la cámara que el resto. De esta manera, Tom avanza siempre hacia delante por esas eternas llanuras, en un gran plano general picado, como si, de hecho, una gran multitud estuviera siguiendo sus pasos. Ya en el arranque del film, Tom se acerca a la cámara desde la lejanía, como un hombre sin rostro que se difumina en el paisaje, identificándose así desde el inicio, como un cualquiera, un don nadie, el espectador mismo. En la última secuencia, por el contrario, se aleja de espaldas por un camino iluminado por un bonito amanecer, que representa un esperanzador futuro para el protagonista y para todos aquellos a los que representa. Esta imagen culmina un complejo desarrollo narrativo que promueve una abstracción de la realidad física a la mítica, en la que la metáfora de la carretera combina, por un lado, la constatación de un profundo cambio personal y, por otro, la pugna por la supervivencia de toda una clase social. Esta es, en definitiva, la lucha que resume el atribulado viaje de

los Joad, pero, sobre todo, el de Tom; la batalla de toda una generación por conquistar su esforzado porvenir (Place, 1979: 61).



El metraje de *Las uvas de la ira* está plagado de secuencias que sintomatizan la toma de la calle y su dificultad consecutiva. Se podría decir, por tanto, que, de algún modo, Ford construye su narración en torno a una sucesión de situaciones injustas que bien podrían desencadenar una toma de la calle, pero que, sin embargo, son reprimidas y finalizadas de manera abrupta antes de que hayan alcanzado su propia constitución. Así, cuando un viejo trabajador vuelve de los campos de California para advertir de que ya no hay trabajo allí para ellos, y consigue que la indignación colectiva comience a despegar, esta es rápidamente cercenada por el dueño del campamento -“¿no serás tú un agitador?”-. Del mismo modo, cuando en otro campamento, ya en California, los braceros tratan de presionar para conseguir un salario digno y unas condiciones que se ajusten a la legalidad vigente, el contratista y los guardias tratan de detener al cabecilla, acusándole de ladrón. Esta injusta denuncia deriva en una persecución que culmina con la muerte accidental de una campesina, la detención de Casy -el amigo expredicador de Tom- y la quema del propio campamento. Por último, cuando la familia se convierte, inconscientemente, en esquiroles y Tom se reúne con los cabecillas de la huelga para averiguar qué está pasando, se pone de manifiesto, nuevamente, uno de los *leitmotiv* de la obra: la dicotomía entre pensar solo en uno mismo o bien mirar por todos. En este sentido, en infinidad de ocasiones, los demás personajes aconsejan o amenazan a los Joad con esta misma máxima, conminándoles a que no se metan en líos y miren solo por ellos mismos. En ese preciso momento, escuchando a los huelguistas y a Casy, parece que Tom comienza a descubrir que el único poder que tiene su gente es el colectivo. Sin embargo, cuando está a punto de unirse a la huelga y a la lucha comunal, un gran número de guardias sorprende al grupo, asesinando a Casy y obligando a Tom a huir.

Tal y como el propio Tom descubre esa misma mañana, Casy y los demás huelguistas tenían razón, y en el momento en el que la huelga se desconvoca, los sueldos vuelven a bajar, lo que obliga a la familia a marcharse otra vez. Por último, los Joad llegan a un campamento estatal, gestionado democrática y justamente por sus propios habitantes, y, sin lugar a dudas, un paraíso comparado con los demás lugares en los que han estado previamente. De hecho, es el único lugar en el que los miserables trabajadores logran concluir con éxito una acción colectiva, al conseguir detener el plan de los guardias y sus compinches para provocar una pelea y así tener una excusa para desalojar el campamento. Sin embargo, cuando por fin todo parece ir bien, los antecedentes de Tom llegan al nuevo campamento y este se ve obligado a alejarse de su familia para protegerlos. Pareciera pues que cada vez que la fuerza popular y la insubordinación empiezan a crecer, es decir, cada vez que la toma de la calle está a punto de desencadenarse, es aplastada antes incluso de que llegue a comenzar. Por tanto, toda la cinta no es más que una serie de abruptos finales de un sentir colectivo no realizado, que es aún más hiriente, precisamente, por esa falta de consumación.

Esa prolongada frustración acaba provocando, tal y como ocurría con los “finales espoleadores” soviéticos, que esa toma de la calle no consumada se proyecte fuera de la pantalla. Así, al despedirse de su madre en la secuencia final -“yo estaré dónde haya una posibilidad de que los hambrientos coman, dónde haya un hombre que sufre”-, Tom se configura como un nuevo “mesías” de la clase trabajadora, despojándose de su propia personalidad, para asumir la misión de representar a todo el colectivo, tanto dentro como fuera de la pantalla -“he estado pensando qué pasaría si nos pusiéramos todos a gritar”-. Con esta aseveración, Tom evidencia que dentro de él anidan las voces y los rostros de miles de jóvenes en su misma situación y, también, que, de ahora en adelante, su figura cargará con el peso de las injusticias sufridas por todos ellos -“como decía Casy, quizá todos no tenemos un alma propia, sino tan solo un pedacito de un alma en común, que nos pertenece a todos”-. Esta colectivización queda remarcada con el oscarizado discurso de Jane Darwell, Ma Joad, al abandonar, poco después que su hijo, el campamento debido a la llegada de la época de recogida del algodón, en el que al fin acepta su lugar en el mundo y, con ello, su propia condición comunal y simbólica: “Nosotros saldremos siempre adelante, porque nosotros somos la gente”.

En la posterior *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The sun shines bright*, 1953), Ford articula una toma de la calle mucho más arquetípica y canónica. El director narra aquí la historia del afable y popular juez Priest, que se presenta a la reelección de su cargo en el Kentucky de 1905, guiándose únicamente por su elevado código ético y su propio sentido de la justicia. En esta ocasión, la secuencia de la toma de la calle metaforizada aborda la marcha fúnebre de una prostituta. El juez Priest, amigo de la mujer, se expone ante la opinión pública y desfila tras la carroza del ataúd, seguido por un carro lleno de prostitutas. Priest avanza solo por la calzada, como un símbolo o un guía espiritual, que, pese a sus muchas extravagancias, encarna la decencia y la justicia social frente a la comunidad. Poco a poco, diferentes personas se contagian de su actitud y van uniéndose a la marcha, convertida, finalmente, en un acto simbólico por la dignidad de los más desfavorecidos de la sociedad de Kentucky.

Todas las personas que se unen a la marcha lo hacen embargadas por el *pathos colectivo* de piedad y humanidad que comienza a generar el juez Priest, que lucha, de ese modo, contra la hipocresía social. Este goteo emocional tiene un impacto mayor al producirse justo después de una marcha electoral organizada por el fiscal de la ciudad y rival de Priest en las próximas elecciones por el cargo. Pese a que la marcha electoral es, en principio, una toma de la calle mucho más canónica que la de Priest, la potente adhesión emocional de la marcha fúnebre acaba por deslucirla y eclipsarla, haciendo dudar al espectador acerca de cuál es la verdadera toma de la calle de la secuencia. La planificación también es significativa a este respecto. Así, tras varios planos generales de la marcha fúnebre, la focalización cambia y la cámara se detiene en las reacciones de los testigos de esta particular “sublevación social”. De esta forma, se modifica el habitual punto de vista del *plano de adhesión*, que ya no se centra en la multitud que toma la calle, sino que se crea en el exterior de la marcha, por lo que el espectador pasa de actuar como un mero “observador externo”, a convertirse en un ciudadano de Kentucky más, interpelado también por el potente gesto del juez. La *mirada externa* tiene, pues, más protagonismo que la propia toma de la calle, ya que, bien conocida la intachable moralidad de Priest, el auténtico interés narrativo de la secuencia recae en la elección de cada uno de esos “observadores externos”, que, tras mucho dudar, deciden escuchar la llamada de su nuevo “mesías”, que se erige en símbolo de todos los oprimidos de la ciudad.





Con el personaje del juez, Ford lleva al Tom de *Las uvas de la ira* un paso más allá. Priest, como Tom, entrega su vida a la sociedad, sin embargo, no se siente capaz de regresar a ella, por lo que se refugia en el alcohol y el ostracismo, asumiendo, así, el arquetipo westerniano de héroe extratemporáneo y crepuscular.<sup>69</sup> Este melancólico existencialismo lo aboca, por un lado, a la tan recurrente soledad fordiana, y, por otro, a terminar la película en un encuadre muy similar al de Tom, caminando en la oscuridad mientras se aleja de la cámara. Esta tipología de plano, que muestra, desde la lejanía, a un hombre que no logra encontrar su sitio en la nueva sociedad pero que, aun así, decide sacrificarse por ella, alcanzará su cenit en el famosísimo final de *Centauros del desierto* (*The searchers*, Ford, 1956).



Los cambios acontecidos en la sociedad americana en los años cuarenta decepcionaron profundamente a Ford, por lo que esta será la última película que dedicará a la idea de América sin empelar el dispositivo de distanciamiento formal que desarrollará después, y que le servirá para alejarse de su propia mitología previa. Por tanto, *El sol siempre brilla en Kentucky* es una especie de declaración final de un género, que supone, a la vez, la obra más personal de Ford y la que más profundiza en sus propios métodos de creación, estableciendo los límites de sus sentimientos acerca de la idea misma de América (*ibid.*: 44). De esta forma, la mirada americana clásica sobre la toma de la calle, iniciada por

<sup>69</sup> Véase, entre otras muchas fuentes posibles, *El héroe trágico en el western: El género y sus límites* (Benavente, 2017), *El héroe del western crepuscular: Dinosaurios de Sam Peckinpah* (González, 2007), *El héroe del western: América vista por sí misma* (Clemente, 2009) o *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (Bou y Pérez, 2000).

Griffith a principios de siglo, llega, a través de Ford, al clímax de su canon estilístico y, al igual que ocurrió previamente con el canon soviético, este cenit desembocará en una rápida transformación posterior.

#### **1.4.2 La comicidad en la mirada del “otro”**

El solo hecho de parodiar un modelo de hacer las cosas lleva implícita la maduración de ese mismo modelo, así como cierto interés por su transgresión. Dicho de otra forma, la estandarización de la puesta en escena de la toma la calle clásica estaba tan asumida a finales de los años treinta, que ciertos autores se permitieron hacerla suya, aplicándole una comicidad que la alejaba del habitual cine ideológico, que siempre se había tomado muy en serio a sí mismo. Así, inmersos en una enorme crisis económica y azotados por los constantes rumores de guerra que llegaban de Europa, los espectadores estadounidenses sentían la necesidad de expresar nuevas vivencias de la gran pantalla. En este contexto tan particular, nace el vagabundo Charlot, *alter ego* de Charles Chaplin, que posee una relevancia esencial a la hora de comprender el nuevo constructo individualidad/colectividad del cine norteamericano del New Deal.

*Tiempos modernos* (*Modern Times*, Chaplin, 1936) narra la historia de un obrero metalúrgico, que, extenuado por el frenético ritmo y las absurdas demandas de la cadena de montaje, acaba perdiendo la razón. La crítica de Chaplin a las terribles condiciones en las que vive el proletariado es manifiesta, y enfatiza en todo momento la deshumanización y la enajenación a la que son sometidos los trabajadores fordistas en esta nueva era postindustrial. Chaplin logra encontrar así un delicado equilibrio tonal, en el que el carácter trágico es indudablemente captado por el espectador, a la vez que la comicidad predomina por encima de cualquier otro marcador formal. A lo largo de buena parte de su filmografía, Chaplin aborda los problemas del individuo común a la hora de relacionarse con el mundo moderno, tal y como puede verse en *El chico* (*The kid*, 1921), *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931) o *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940). Sin embargo, al mismo tiempo, resulta enormemente paradójico que su propuesta de “hombre ordinario” americano o de obrero paradigmático sea un personaje tan particular y excéntrico como Charlot. Es evidente que una figura tan singular e

infrecuente como este vagabundo, con su peculiar personalidad y su definida gestualidad propia, no puede ser nunca solo “uno más” en la representación del pueblo tomando la calle. Su propia morfología, su comportamiento y su enunciación le impiden no significarse dentro de la colectividad, aunque esta lo rodee y lo fagocite, por lo que, indefectiblemente, Charlot acabará convirtiéndose en estandarte del pueblo del que forma parte, al que pertenece y representa, pero del que, al mismo tiempo, tanto se diferencia.

La individualización de Charlot es mucho más extrema que la de los protagonistas de las obras anteriores y, ya bien sea un barbero judío o un vagabundo enamorado, es prácticamente imposible de extrapolar a los demás. Sin embargo, en un doble tirabuzón expresivo, todos sus personajes son adalides y espejos de las comunidades a las que pertenecen, aglutinando, en su original representación, las esperanzas y frustraciones de todo un colectivo. Chaplin representa, en este excesivo ejercicio de personificación polarizada, a todo un estrato social en la figura de un hombre absolutamente particular. De esta forma, diverge del tratamiento soviético, que se esforzaba por limar las particularidades de sus protagonistas para insertarlos dentro de la colectividad, pero, su propia y evidente excentricidad lo separa, también, del tratamiento norteamericano previo de Ford y Vidor. La extravagancia extrema de Charlot hace referencia a los propios orígenes de Chaplin, extranjero en Hollywood. Así, sus gestos, su mímica y sus costumbres remiten a la figura del *outsider*, del gitano, del *clown*, del que procede del *freak show* y no del pueblo, lo que provoca una interesante tensión entre venir de fuera de la sociedad y, a la vez, representarla.

Chaplin pretendía identificarse con todo el amplio espectro de ideas semánticas relacionadas con la otredad -*outsider*, *gipsy*, *bohemian*, *roamer*, *nomad*- para desarticularlas y resignificarlas y, de ese modo, apropiarse de los rasgos de la alteridad que inevitablemente lo envolvían, para convertirlos después en características propias. Charlot enuncia pues, en su misma esencia, la tensión entre el terror al “otro” y la exotización del oprimido. Conviene recordar aquí que el ejercicio de cosificar, animalizar o presentar la imagen del “otro” como una presencia extraña, exótica y ajena (Geertz, 1989: 24) es un lugar común en las estrategias representacionales del cine clásico, que llegan a cuestionar, en cierta medida, la categorización humana de la alteridad. De este modo, el pensamiento postcolonial occidental usaría, a lo largo de todo este periodo, el cine como una forma de exorcizar al “otro”, es decir, como

una herramienta para expresar su propio fetichismo ante la otredad; una otredad que, a su vez, podría ser observada, primero, desde la seguridad de una jaula, después, desde la de un escenario, y, por último, desde la que ofrecía la sala de cine.

Pese a las enormes diferencias impuestas tanto por el género como por la puesta en escena y la dirección actoral, es precisamente en esa relación con la alteridad, donde los personajes de Charlot, Tom y Priest encuentran un camino común, en el que los tres perciben su falta de pertenencia al pueblo, y, por tanto, la necesidad de abandonarlo. Tom se refugia en la soledad de una misión autoimpuesta, Priest en el alcohol y el exilio social y Charlot en su condición de marginado, pero los tres deciden mantenerse siempre en los márgenes de la sociedad. Pese a esta distancia, en parte autoimpuesta, la desorientación de Charlot ante el cambio social, unida a su inocencia y optimismo, resaltan las características más positivas de la clase proletaria, que, a su vez, se ven permanentemente confrontadas con la hostilidad y la injusticia de un mundo industrializado y capitalista. De este modo, Chaplin logra generar un enorme contraste que obliga al espectador a posicionarse de parte del maltratado, y así promover una cierta empatía de clase. Sin embargo, esta afinidad hacia el protagonista se logra únicamente a través de una aproximación dramática y emocional, lejos de los anteriores discursos ideológicos y retóricos, por lo que se podría afirmar que la narrativa de Chaplin está mucho más cerca, en realidad, de la Ford, que de la de Eisenstein.

La toma de la calle de *Tiempos modernos* es un acontecimiento casi anecdótico dentro del film, que apenas ocupa dos minutos del metraje. Charlot acaba de abandonar el hospital mental, cuando, paseando por la calle, ve cómo una bandera se cae de un camión. Él, velozmente, la recoge y la agita para llamar la atención de sus dueños. En ese momento, una manifestación obrera aparece justo detrás. Los manifestantes, al encontrarle agitando la bandera, le creen uno de los suyos y se le unen. Justo en ese momento, la policía carga contra la manifestación, disolviéndola rápidamente y también deteniendo al protagonista, al confundirlo con un agitador obrero. Esta manifestación es retratada en un largo y complejo plano, que opera en sentido inverso al habitual. De forma similar a *Las dos huérfanas* o a *La Marsellesa*, la adhesión se registra en un solo plano sostenido. Sin embargo, a diferencia de la articulación griffithniana, en la que el plano general solo cambiaba cuando la masa se ponía en movimiento, Chaplin sigue manteniendo el mismo plano,

usando el movimiento de la cámara para acercarse al protagonista hasta terminar encuadrándolo en un plano medio. Aquí, la marcha ya estaba adhesionada y en movimiento fuera de campo, aunque Charlot no formara parte de ella, por lo que no es ni el avance ni la autosignificación de líder lo que activa la cercanía de la cámara al rostro del protagonista, sino más bien su identificación y aceptación como un miembro más de la masa. Dicho de otro modo, hasta que los manifestantes no reconocen a Charlot como a un igual -aunque sea por error-, la cámara no se le acerca para distinguirlo de los demás. Así, a continuación, a medida que la cámara se eleva, el protagonista se funde con la multitud ante los ojos del espectador, uniéndose, de esta forma, a la lucha proletaria momentáneamente.



El segundo gran cambio de encuadre se produce cuando se da el proceso contrario, es decir, cuando la colectivización se pierde y el espectador vuelve a quedarse a solas con el protagonista. Tras unos segundos de caos colectivo y una corta elipsis temporal, la cámara desciende para ver salir a Charlot de la alcantarilla en la que estaba escondido, esperando a que el peligro de la represión hubiese pasado. En este momento, vuelve a ser un solo individuo que únicamente persigue sus propias motivaciones personales. Chaplin demuestra aquí una enorme sutileza al elegir un protagonista para su toma de la calle sin ideología ni implicación en la causa, pero que, a su vez, representa al colectivo de la marcha y a sus reivindicaciones mejor que ningún otro, sin ni tan siquiera ser consciente de ello. Charlot, en ese momento, solo está pensando en sí mismo, pero, por una serie de casualidades, se erige adalid de la marcha y motiva al resto de obreros a avanzar con mayor determinación en su lucha.

Queda remarcada, de ese modo, la doble dirección del personaje de Charlot, que encarna a un ente ajeno, extraño y externo al pueblo, pero, al mismo tiempo, capaz de fundirse con la masa, representarla y asumirla completamente, llegando, incluso, a liderarla llegado el caso. Sin embargo, por muy significativa que sea esta falta de voluntad del

protagonista, las consecuencias de su participación en la marcha son exactamente las mismas que las del resto de manifestantes y coinciden, totalmente, con las que sufriría si hubiera actuado de manera intencionada. Así, pese a su intento de escapar de dichas consecuencias y, por ende, también de su propia condición de clase, la relación opresor/oprimido puede más, y el vagabundo es igualmente detenido nada más salir de la alcantarilla. Charlot es, por tanto, ajeno a la marcha, pero no a la desigualdad que la motiva, lo que supone un cambio fundamental en la focalización griffithniana, ya que, allí donde las dos hermanas terminaban salvándose del juicio popular, Charlot, inocente como ellas, es atrapado y encarcelado, dejando claro que, en este caso, la clase obrera no puede esperar justicia o libertad, ni siquiera a través de la comedia.<sup>70</sup>

### **1.4.3 La reconversión del “mesías” en “hombre ordinario”**

Capra es una figura fundamental a la hora de analizar el cambio que sufrió la representación de la toma de la calle en el cine clásico de los años cuarenta a través del alzamiento de la figura del “mesías ordinario”. Muy probablemente, fue él quien más desarrolló la puesta en escena de ese nuevo héroe elegido para guiar a la masa en su alzamiento, pese a no pertenecer del todo a ese mismo pueblo al que dirige. El mayor referente “mesianico” de su cinematografía es, indudablemente, el John Doe de *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941), estrenada unos meses antes de que EE. UU. entrara en la Segunda Guerra Mundial. La obra llega en un momento muy concreto del imaginario arquetípico americano, en el que el público carecía de personajes que le sirvieran como modelos actuales. Esa necesidad de identificación, unida al pesimismo y a la deshumanización estilística que imperaban a finales de los años treinta, provocaron un revulsivo en el tratamiento del héroe clásico, que, de

---

<sup>70</sup> Esta transgresión chapliniana del canon clásico, en su representación y redefinición a través de una comicidad que excede al género y al tono, y también a través de una nueva posición del individuo dentro del colectivo, pudo tener como antecedente formal *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Keaton, 1925). Quizá la desternillante persecución de cientos de jóvenes vestidas de novia a la caza de un “soltero de oro” sea, en realidad, una toma de la calle encubierta de un grupo de mujeres que ambicionan una vida mejor, y que, en su alocada carrera, únicamente persiguen, con desesperación, la posibilidad de un *american dream* propio. Mientras que el millonario que huye, primero de sus posibles esposas, y después de un desprendimiento de rocas, podría estar materializando el temor del “hombre ordinario” americano al matrimonio, al entenderlo tradicionalmente como el castrador final de una vida llena de hipotéticas oportunidades, es decir, como la pérdida última de su propia libertad.

alguna manera, se reinicia a partir de John Doe. Capra supo identificar la necesidad de un posicionamiento con respecto al conflicto europeo en la sociedad americana, por lo que, para pelear esa batalla, eligió a un protagonista “mesiánico” y, a la vez, “ordinario”, que lanzara un mensaje de amor, unidad y patriotismo, en absoluto azaroso, dado el contexto político internacional.

Nochebuena. Un hombre camina por una ciudad nevada. Sus pasos se dirigen hacia un rascacielos desde el que está dispuesto a saltar. El suicida es John Doe, un vagabundo que durante toda la película ha mentido sobre su identidad para enriquecerse, creando un personaje ficticio, erigido como estandarte de un nuevo movimiento de colaboración ciudadana: los grupos “Juan Nadie”. La triste realidad es que un periódico lo ha contratado con la intención de convertirlo en un personaje mediático y así poder vender más ejemplares. Sin embargo, en ese momento, el “falso” líder de masas, Doe, ha caído en desgracia por un arrebato de moralidad que le obligó a confesar la verdad durante un mitin en su honor. Allí, reconoció ante todos sus seguidores la mentira que había detrás de los grupos “Juan Nadie”, pero, aun así, continuó defendiendo la gran importancia de proseguir con la idea inicial del movimiento, pese al evidente rechazo popular que su confesión había provocado. Tras esta feroz decepción de la masa, Doe llega a la conclusión de que solo con su muerte se logrará resucitar el símbolo del movimiento que antes encarnaba, asumiendo, al fin, como propias, las reivindicaciones que antes tan solo fingía. Sin embargo, en el último momento, la llegada de su amada y de sus más allegados seguidores logra recordarle el sentido de la vida. Al verlos allí, Doe no solo decide continuar viviendo, sino volver a liderar el movimiento, para lograr conseguir, de esa forma, el objetivo primigenio de los grupos “Juan Nadie”: construir una sociedad más justa y, sobre todo, más solidaria.

Esta secuencia pone el broche final a la película más autónoma y creativa de Capra hasta ese momento y, recupera, indudablemente, al protagonista “mesiánico” de Ford, Vidor y Chaplin. Doe es un individuo que, como Tom, Priest o Charlot, toma bajo su responsabilidad el devenir de toda una comunidad, sufriendo en sus carnes sus alegrías y castigos, y llegando, incluso, a sacrificarse por ella. Sin embargo, Doe no guía al pueblo en su andadura tan solo metafóricamente, como John, Mary, Tom o Priest, sino que arranca un movimiento insurreccional colaborativo de forma voluntaria y activa -

aunque al principio su adhesión sea fingida-, lo que lo diferencia por completo de la participación casual de Charlot. Esta individuación del devenir revolucionario colectivo en una sola figura paradigmática y, a la vez, ajena al pueblo, supone el inicio de la intervención activa del “héroe mesiánico” fordiano en la toma de la calle del cine clásico; una toma de la calle que, a su vez, dado el contexto bélico internacional, ya no necesita seguir metaforizándose.<sup>71</sup>

La tradición filosófica “mesiánica” atraviesa todas las corrientes de pensamiento humano, incluyendo la religión, la ética y el historicismo. Esta línea ontológica permite recorrer, entre muchas otras, la obra de Rosenzweig, Lévinas o Derrida. Sin embargo, la lectura del concepto “mesiánico” según *Tesis de la filosofía de la historia* (1940) de Benjamin ofrece, quizá, la concepción más aplicable y útil para este estudio. Benjamin creía que el futuro no debía seguir escribiéndose en clave de progreso, ya que, de esa manera, se seguiría perpetuando eternamente la opresión de clase. Por el contrario, el porvenir debería construirse en torno a la esperanza en la irrupción de un mesías que fuera capaz de detenerlo todo definitivamente. Podría decirse, por tanto, que Benjamin identifica la apocalíptica ruptura del tiempo de los oprimidos, es decir, el estallido del *continuum* de la historia, con la revuelta proletaria, que, en este caso, esta se manifestaría bajo el signo de una redención “mesiánica” individual que motivaría la acción revolucionaria (Buck-Morss, 2003: 113). No sería ilógico pensar, pues, que el planteamiento de Capra, y, a su vez, el de otros grandes directores clásicos antes que él, podría coincidir con la lectura “mesiánica” benjaminiana, que, en este caso, se cristalizaría también en una figura externa -Doe- que contagia a la masa de movimiento, alterando su propio tiempo y su propio estado, para activar, de ese modo, la toma de la calle.

Así, la articulación “mesiánica” en el cine clásico recae en la figura de un antihéroe que aparece para salvar al pueblo en su peor momento, suspendiendo, para ello, el normal tiempo histórico a través de la revuelta, como ya apuntaron, primero Benjamin, y después Jesi. Sin embargo, concedor de la temporalidad caduca de su propia empresa y

---

<sup>71</sup> Si bien es cierto que tanto John y Mary, como Tom y Priest, lideraban tomas de la calle metaforizadas, en las que el sentir popular y el *pathos* indignado de toda una generación se entremezclaba con el avance de un grupo concreto de personas, ni la carrera a contrarreloj para construir la acequia, ni el deambular de los Joad, ni, desde luego, la marcha fúnebre por la prostituta organizada por Priest pueden considerarse tomas de la calle activas y reales. Por el contrario, los grupos “Juan Nadie”, en su cruzada contra las grandes multinacionales y el desigual reparto de la riqueza, sí llegan a tomar las calles de Norteamérica de forma normativa, aunque la mayoría de esas tomas de la calle queden reservadas al *off* y sean tan solo referidas por los protagonistas.



de su no pertenencia al pueblo, este antihéroe es consciente de que, al concluir su misión, deberá regresar al lugar del que proviene -un no-lugar, un no-tiempo-, bien sacrificándose por la sociedad, bien a través de un acto de redención, como ocurre en el caso de Doe. Esta figura, rescatada de las tinieblas del no-tiempo, basa su existencia, únicamente, en su papel de Elegido, por lo que, incapaz de representar al pueblo por completo, tan solo puede guiarlo y hacerlo avanzar. Estos nuevos héroes, como Charlot y Doe, se encuentran en los estratos más bajos de la sociedad, desencantados, vapuleados y traicionados por la comunidad con la que más adelante se comprometen, y por la que, incluso, llegarán a sacrificarse finalmente. Marius de *Los miserables* o Freder de *Metrópolis* también provenían de un mundo diferente al del pueblo al que decidieron unirse para guiarlo en su revolución. La principal diferencia entre Marius/Freder y Charlot/Doe es que los primeros proceden de un estrato social superior, al que renuncian, voluntariamente, al seguir sus propios ideales, mientras que los segundos son vagabundos, marginados por la propia sociedad, a la que, por una serie de casualidades, logran acceder e incluso liderar, una vez que han sido aceptados como iguales dentro de ella.

Aunque la figuración de Doe convive, permanentemente, con la imagen del pueblo, el punto álgido de la figuración de la masa es, precisamente, la escena del mitin, que, aunque estática y celebrada dentro de un estadio, puede considerarse, a todos los efectos, una toma de la calle autoconstitutiva del movimiento “Juan Nadie”. En este sentido, pese a la evidente importancia dramática y narrativa de esta secuencia, también pueden extraerse varias conclusiones significativas de su articulación formal. En primer lugar, hay que tener en cuenta la propia dicotomía de Doe, que, al mismo tiempo, es una figura individual y un ente colectivo, es decir, persona y representante “mesiánico”, lo que, por supuesto, también se refleja en su planificación. Así, en los momentos en los que se erige símbolo de la opinión pública, hay una abundancia de planos generales en los que su figura aparece centralizada, pero distante, supeditando, de esta forma, a todo el pueblo bajo el peso del símbolo y sin apenas fomentar ninguna empatía con el espectador. Por otra parte, en los momentos en los que Doe se convierte en una persona particular, con emociones y preocupaciones propias, la planificación se vuelve más íntima. De esta forma, Capra mantiene la estructura dual, ya afianzada en el cine soviético y heredada por Renoir, en el que las ideas políticas se muestran mediante planos amplios y las emociones mediante planos cerrados, separados siempre entre sí.

Antes de su confesión, las palabras de Doe son aclamadas por el público en grandes planos generales, que muestran al pueblo de forma unitaria, difusa y despersonalizada, como una masa de sombreros y paraguas que carece de rostro. La única figura retratada con claridad es la de Doe, elevado en su púlpito, justo antes de su autoprovocada crucifixión pública. Toda la fuerza ideológica del movimiento se subraya, aquí, mediante potentes encuadres amplios, llenos de figurantes que aplauden a su líder desde detrás de sus pancartas. La composición de este tipo de planos y la forma de tapan el rostro del pueblo a través de los símbolos de su ideología recuerdan, profundamente, a *El triunfo de la voluntad* y a la adhesión incondicional del pueblo alemán. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Riefenstahl, en el momento de mayor emocionalidad, que se produce cuando Doe baja del púlpito tras su confesión, la individualidad se apodera de la puesta en escena, y la ideología, sin abandonarse, pasa a un segundo plano. Así, cuando el protagonista decide contar la verdad y sacrificarse realmente por el movimiento, su planificación se individualiza y se vuelve mucho más cercana e íntima, mostrándolo como una persona y no ya como un símbolo. Pero, al mismo tiempo, también la planificación de la masa cambia, recuperando los rostros de sus más fieles seguidores -el carnicero y su grupo “Juan Nadie”-, a los que el espectador ya conoce y que, en ese momento, vuelven a convertirse en individuos, mostrando, por primera vez en la secuencia, varios primeros planos de su decepción con el “mesías” caído.



A través de esta lección de sacrificio y solidaridad -moral, y no política-, se rompe la máxima soviética de no coexistencia en un mismo encuadre de las dos articulaciones previas: dramática-emocional y formal-ideológica. Y es que, durante más de la mitad del film, el espectador solo ha podido ver, o bien al “Doe-símbolo”, o bien al “Doe-individuo”; sin embargo, al bajar del púlpito, el espectador logra ver confluír a ambos, es decir, a lo privado y a lo colectivo, por lo que accede, por primera vez, a Doe en su totalidad. De este modo, se conforma un primer plano “emo-lógico”, lo que convierte a Doe en el primer protagonista que

consigue destruir la dicotomía formal soviética entre ideología y emoción. Así, en el momento en el que Doe se baja del púlpito -real y metafóricamente-, el espectador experimenta un mayor acercamiento hacia el protagonista. Por tanto, su sacrificio, pese a condenarle de cara al pueblo, provoca la redención del personaje y su absolución de cara al espectador, que conocía su mentira desde el inicio y que, a partir de ese momento, ve crecer su empatía con el vagabundo. En definitiva, en esta secuencia, Doe pasa de ser observado desde abajo por el pueblo, a ser mirado a los ojos por la audiencia. Por esa misma razón, se puede considerar que el clímax dramático de aceptación y sacrificio, o lo que es lo mismo, de autoasunción “mesianica” es, también, la motivación del cambio de planificación del plano general al primer plano.



De esta forma, la articulación formal de la toma de la calle capraniana se centraría, como ya comenzó a dibujar Chaplin, en la posición del protagonista dentro del colectivo, es decir, en si este es reconocido como un igual por los demás, pero, además, en este caso, también por el espectador. Por tanto, no es hasta que Doe asume su destino trágico y acepta las consecuencias de sus actos, inmolándose ante el público, que deja de ser un *outsider* para convertirse en un “hombre ordinario”. Así, estos nuevos planos “emo-lógicos” permiten al espectador asistir, por primera vez, a las emociones individuales y propias -tristeza y vergüenza, en este caso- de un “hombre ordinario” americano, inmerso en el acto colectivo de reivindicación y autoafirmación de un pueblo del que ya sí forma parte. De este modo, el “mesías” fordiano se habría transformado, a través de la toma de la calle, en un completo “hombre ordinario”.

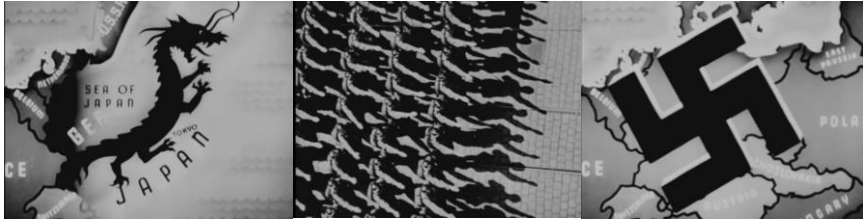
Sin embargo, esta pertenencia al pueblo, que por fin deja de ser ficticia, es tan solo momentánea, porque justo después de su primer discurso sincero, la sociedad nuevamente lo rechaza y aparta. Tras el desastre de su confesión, Doe decide, como la figura ajena y externa que es, retirarse de la comunidad y volver a su ostracismo, tal y como ya hicieron Tom y Priest antes que él. Sin embargo, después de haber vivido en sociedad, este desarraigo se le hace insoportable y, por ello, decide suicidarse para que renazcan los ideales de un movimiento del que ya sí forma parte sinceramente. En esta negación por parte de sus seguidores -los apóstoles del movimiento-, para encumbrarlo, nuevamente, tras su truncado sacrificio, la dimensión crística de Doe alcanza su máximo paroxismo. De esta forma, el cuasimartirio de Doe lo redime, consiguiendo así que todos sus pecados sean perdonados, lo que le permite vivir de nuevo en sociedad. De hecho, toda la secuencia de resucitación del símbolo se produce bajo el sonido de las campanas de Nochebuena, aclamando el nacimiento del hijo de Dios y también del nuevo símbolo “mesiánico”. Aún así, al final de la última secuencia, un atisbo de la condición de *outsider* de Doe queda todavía patente: “Ya lo ve Norman, es el pueblo, atrévase con ellos”. Con “ellos” dice, no con “nosotros”, es decir, Doe habla de los “otros”, de esa sociedad a la que acaba de salvar, pero de la que, sin embargo, sigue sin formar parte, pese a todo.

La obra de Capra ahonda, pues, en la complejidad del nuevo constructo popular, justo en un momento determinante, en el que las nociones de pertenencia, colectividad y patriotismo se resignificaban por el contexto bélico. En diciembre de 1941, Pearl Harbor volvió a cambiar los esquemas previos, tanto político-sociales, como cinematográficos. La gran pantalla americana se puso al servicio de la máquina de guerra en la que se había convertido el país y, durante todo este proceso, Capra también se significó especialmente. Los altos cargos estadounidenses, tras el éxito de *El triunfo de la voluntad*, encargaron a Capra una obra de orientación moral, destinada a levantar el ánimo de las tropas. El cineasta comenzaba ya a ser consciente de que pronto sería necesario pedirle a toda la sociedad norteamericana un sacrificio similar al de Doe y, también, de que el único escenario en el que esta demanda podría tener éxito era el del convencimiento colectivo de estar persiguiendo un objetivo común. Evidenciar ese objetivo y propagarlo será la labor del documental *Why we fight?* (1942-1945), con el que Capra se adentrará, de lleno, en la Segunda Guerra Mundial.

La conclusión a la que llega la heptalogía capraniana es que la guerra en la que el mundo está combatiendo es una batalla entre la democracia y la tiranía. La estructura de la serie es, por tanto, muy clara. Comienza con “Prelude to war” (1942), en la que se plantea una pregunta muy sencilla -¿por qué EE. UU. ha de entrar en la guerra?, que más tarde, será respondida a lo largo de los otros seis episodios -porque el enemigo amenaza con destruir la libertad del mundo-. Capra utiliza fragmentos de obras de autores “aliados” como Ford, Eisenstein o Ivens y también imágenes rodadas por el departamento de propaganda de EE.UU., pero, principalmente, emplea metraje de obras filmadas por las potencias del Eje, con la intención de dejar que las imágenes del enemigo hablen por sí mismas. En definitiva, Capra desgrana el sueño americano en siete obras documentales con la clara intención de recordar a los espectadores estadounidenses que son, y siempre serán, una nación joven, fuerte y única. De algún modo, lo que Capra y el resto de cineastas norteamericanos pretendían con este tipo de obras era domesticar la alteridad, es decir, civilizar el salvajismo, “humanizando”, en cierta medida, todas esas formas de explotación, más o menos encubiertas, que van de la “neoesclavitud” proletaria a la nueva colonización económica (Comolli, 2010: 95).

Por esta misma razón, en toda la serie *Why we fight?*, el tratamiento del pueblo es completamente dual. Por un lado, está el pueblo americano, que aparece idealizado, definido y ensalzado, y, por otro, están los pueblos de las potencias del Eje, que se presentan de forma impersonal, inhumana y marcial. Capra intenta que cuando el espectador observe a estos enemigos tan solo sea capaz de ver la terrible amenaza que suponen para el mundo. Para lograrlo, se esfuerza por conseguir que ninguno de ellos -militares y civiles, víctimas y niños- pueda ser percibido como un ser humano, sino tan solo como una alteridad pura. El director lo consigue gracias, entre otras técnicas, a la ausencia total de rostros, a las angulaciones aberrantes, al montaje picado o, incluso, a la enunciación de todo un pueblo a través de un único símbolo -esvásticas, camisas negras, termitas o ballenas-, que sustituye completamente el rostro y la identidad de ese colectivo. Se evidencia pues, en todo momento, que el enfrentamiento que se está librando es entre un pueblo -el británico, el chino o el ruso- y un ejército -el alemán, el italiano o el japonés-, priorizando así la superioridad moral de los primeros, que, finalmente, acabará por garantizar una victoria, sustentada, a su vez, por la gran capacidad de resistencia y sacrificio de los soldados aliados. De esta forma, el “hombre ordinario” es asumido

por el “militar ordinario”, que extrapola, a lo largo de todo este periodo, la visión del hombre común estadounidense a una dimensión prácticamente mundial.



La Segunda Guerra Mundial impone, pues, la unión de toda la población americana bajo los decretos políticos y militares de su Gobierno, por lo que Capra y la mayor parte de cineastas clásicos abandonan, por un tiempo, los pasos del “héroe mesiánico”. En su lugar, deciden centrarse en el héroe colectivo, ya que, en el contexto bélico, parecía mucho más necesario priorizar la unidad y el ensalzamiento de esos “militares ordinarios” americanos, que, en ese momento, estaban muriendo por miles en Europa. Como no podía ser de otra forma, al finalizar la guerra, se pudo comprobar que el conflicto había dejado unas heridas profundas y duraderas en la sociedad norteamericana. Así, pese a que EE. UU. se recuperó antes que nadie de los estragos de la contienda, durante los primeros momentos de paz, la población estaba altamente sensibilizada, por lo que el cine hollywoodiense se centró en intentar suturar esas mismas cicatrices. Este ánimo “curativo” puede apreciarse fácilmente en una de las primeras obras de Capra posteriores al conflicto, *Qué bello es vivir* (*It's a wonderful life*, 1946), con una temática mucho más costumbrista, familiar y optimista que la de sus obras anteriores. La cinta cuenta la historia de George Bailey, un hombre bueno, con nobles principios morales, solidario y generoso, que se ve obligado a postergar constantemente el sueño de su vida por tener un arraigado sentido del deber que le impide dejar de ayudar a los demás.

Capra recupera aquí al “héroe mesiánico”, por lo que su obra se erige, nuevamente, sobre un personaje individual en el que se encarna todo un pueblo: Bedford Falls. George, su nuevo Elegido, recibe así numerosos castigos en nombre de toda la comunidad, asumiendo su destino con cristiana resignación y pensando solo en el bien colectivo. Aunque Capra vuelva a rescatar la “figura mesiánica”, esta vez no la incardina dentro de ningún movimiento social ni de ninguna toma de la

calle, sino que la convierte en adalid de la generosidad, la solidaridad y la unión comunitaria, que, a ojos del director, eran el bálsamo que la sociedad norteamericana necesitaba tras los horrores de la guerra. El personaje de James Stewart es, pues, un elegido para ayudar al pueblo a sobrellevar sus vicisitudes. La diferencia entre George y Doe es que, aunque George también representa al pueblo, además lo mejora, encarnando solo sus cualidades más nobles. No se trata, por tanto, de un miembro más de la sociedad, sino del mejor de todos ellos, por lo que en *¡Qué bello es vivir!*, el espectador no se enfrenta a un símbolo, sino a un modelo. Esta divergencia con el rostro común va alejando, cada vez más, al protagonista capraniano del “hombre ordinario” americano.

Sin embargo, es interesante remarcar el modo en el que Capra vuelve a representar a la multitud, sin llegar a mostrarla, tal y como ya hizo en *Juan Nadie*. Esta enunciación en ausencia del pueblo se produce durante la escena final, donde todo Bedford Falls se vuelca en ayudar a George, que necesita pagar una deuda con Hacienda. La secuencia se narra mediante un plano medio que no varía, en el que se muestra cómo diferentes figuras van entrando en el cuadro/salón una tras otra, abarrotándolo y conformando, a su vez, una especie de bodegón costumbrista o un portal de Belén viviente perlado de iconografía navideña. Esta puesta en escena favorece la sensación de que el pueblo entero está viniendo para ayudar a su mesías, que, por fin, tras todos los suplicios padecidos, recibe su justa recompensa. Capra únicamente evoca a la comunidad marchando en este acto colectivo de agradecimiento, es decir, tan solo la sugiere, sin llegar nunca a mostrarla del todo -“ya los oigo, es un milagro”, “todo el pueblo está viniendo hacia aquí”-. El pueblo de Bedford Falls permanece pues, en todo momento, fuera de campo como un figurante imaginado, proyectado y presupuesto, casi metafórico.



Por tanto, tras la Segunda Guerra Mundial, el pueblo de Capra aparece relegado al papel de mera comparsa del protagonista, prácticamente un

rumor sin imagen propia que lo afirme, una ausencia que permanece latente, hibernando, quizá, para recuperar el aliento. Existen, pues, evidentes diferencias tanto temáticas, como ideológicas, en el tratamiento capraniano de la masa en el periodo prebélico y postbélico. Antes del conflicto, el cineasta planteaba una sociedad perdida, individualista y aislada, que buscaba un líder que la guiara hacia un mundo mejor. Sin embargo, la guerra reunió a toda la sociedad en contra de un enemigo común, lo que operó un profundo cambio en la concepción capraniana del pueblo, que se deja sentir en su obra posterior, en la que muestra una sociedad familiar, íntima y volcada en ayudarse ante la amenaza del mundo exterior. De esta forma, se consigue afirmar que la “figura mesiánica”, que comenzó configurándose a través del *outsider* en los años treinta, para acabar asumiendo la forma del mártir modélico en los cuarenta y cincuenta, permanece invariablemente activa dentro del imaginario del cine clásico durante más de dos décadas.

#### **1.4.4 El primer plano del “hombre ordinario” tomando la calle**

A finales de los años cincuenta, la época Dorada de Hollywood se agotaba. El mundo estaba cambiando y el cine debía cambiar con él. Los últimos años del periodo clásico suponen así el acabamiento no solo de un canon estilístico, sino de un modelo de industria cinematográfica que tuvo que redefinir su relación con el público a partir de los años sesenta. En la década anterior, los últimos autores clásicos ya ensayaban nuevas formas de relacionar sus obras con la masa reimaginando la tensión colectividad-individualidad, así como una nueva construcción del “hombre ordinario”. Estos cineastas, en parte espoleados por la propia realidad social, también repensaron la figuración de la toma de la calle, ahondando en su metaforización y en la omnipresente figuración “mesiánica”. De esta manera, tensaron sus límites y condujeron dicha figuración hacia su inminente fractura.

Por tanto, ya en los años cincuenta, el “héroe mesiánico” clásico, aunque presente, comienza a tambalearse en la obra de Elia Kazan. *Viva Zapata* (1952) supone el primer intento del autor de desmitificar la “figura mesiánica” e igualarla a la del “hombre ordinario”. De ese modo, a través del discurso con el que Zapata renuncia al Gobierno mexicano,



el líder también está renunciando a su propia representación “mesiánica”, huyendo de su anterior figuración individualizada, para hermanarse así narrativa y formalmente con los “hombres ordinarios” que le siguen. El espectador asiste pues a una renuncia voluntaria del halo “mesiánico” en favor de la asunción de la categoría de “hombre ordinario”, de una forma mucho más evidente que la del Doe de Capra. Sin embargo, este rechazo no llega a ser efectivo del todo, ya que el tratamiento hiperbolizado y divinizado de Zapata se recupera con su muerte y su ulterior proceso de mitificación y resimbolización.

Dos años más tarde, Kazan estrena *La ley del silencio* (*On the waterfront*, 1954), donde retrata la profunda transformación de Terry, un matón a sueldo al servicio de Johnny, el gánster que controla el puerto, al enamorarse de Eve, la hermana de una de sus propias víctimas, asesinado por protestar contras las condiciones de trabajo de los estibadores del puerto. Este amor, junto a su amistad con un generoso y joven sacerdote, lo animan a recorrer una larga andadura a través de la culpabilidad, el autodescubrimiento, la autoafirmación y la redención. Su particular camino del héroe culmina con el desafío a su antiguo jefe en nombre de todos los oprimidos del puerto, y también, en el suyo propio, en un loable acto sacrificial, que deriva en una memorable toma de la calle. En la última secuencia del film, en la que dicha toma de la calle se articula, es cuando la figuración “mesiánica” de Terry se eleva poderosamente, para, justo después alcanzar de nuevo un veloz acabamiento. Terry acude al puerto al encuentro de los matones de Johnny, completamente consciente de lo poco que vale su vida al haber delatado a la policía a su antiguo jefe, rompiendo así el inviolable código de silencio del puerto. Terry está al corriente de la brutal paliza que va a recibir, sin embargo, considera necesario sacrificarse para demostrar al resto del “pueblo portuario” que la etapa de terror de Johnny ha concluido.

La secuencia se abre con un plano general de Terry acercándose al resto de trabajadores. Es, en ese preciso instante, cuando efectivamente comienza la toma de la calle, al convertir el objetivo individual de Terry en un llamamiento al resto del pueblo, que hacen suya su emoción, compartiéndola en una “atmósfera colectiva” de insubordinación. Impregnados de ese *pathos colectivo*, los estibadores deciden seguir a Terry para asistir al desenlace de esa particular lucha entre opresores y oprimidos para cambiar el *statu quo* portuario. Esta marcha también confirma que la metaforización de la toma de la calle ha llegado a un

punto de estandarización tal, que un desfile de estibadores siguiendo a un chivato para decidir quién manda en el puerto puede ser considerado, sin atisbo de duda, como una toma de la calle por el espectador. De hecho, muy probablemente, a lo que el espectador está asistiendo aquí es al, a su vez, metaforizado nacimiento de un sindicato obrero. En esta posible interpretación, un grupo de trabajadores, hartos de que un parásito se enriquezca con los beneficios de su fuerza laboral -Johnny aglutina, en su representación, los vicios, tanto del capitalismo, como de la mafia-, deciden enfrentarse a él, representante sindical mediante -encarnado, esta vez, por el propio Terry-, para hacer valer todo su poderío colectivo.

La paliza que recibe Terry se filma fuera de campo, siempre desde el punto de vista de la masa portuaria, lo que les otorga el privilegio de ser, a la vez, verdugos y jueces del futuro del puerto. La paliza es observada primero con resignación, después con empatía y tristeza y, por último, con admiración, al observar cómo Terry se vuelve a levantar para completar su misión: demostrar a la mafia que ya no tiene poder sobre él y así contagiar al resto de trabajadores del muelle de su contestación. Los rostros de los estibadores, avanzando en esta marcada evolución emocional, son retratados en numerosos primeros planos en los que el espectador puede reconocer alguna cara conocida. Pero, lo interesante de este tratamiento es que, independientemente de que el público reconozca sus rostros o no, todos estos “hombres ordinarios” son representados igualados tanto en forma, como en contenido, compartiendo, de ese modo, una misma emoción y unos mismos objetivos colectivos.



Después, cuando la paliza termina, los estibadores sacan el cuerpo herido de Terry de los muelles. En ese momento, la puesta en escena se torna absolutamente poética, incluso pictórica, con decenas de brazos elevando el cuerpo de Terry hacia el cielo, en un símbolo unívoco de la piedad, casi como costaleros que cargaran el peso de la representación de su Señor. Este motivo visual, aunque inverso, ya pudo verse en *Sierra*

de *Teruel* (*L'espoir*, Malraux, 1938), mientras se mostraba a todos los habitantes de un pueblo de montaña acompañando a un accidentado grupo de pilotos de guerra durante su descenso hasta el valle, conformando una suerte de río humano de auxilio, retratado, a su vez, mediante una heterogénea mezcla de recursos técnicos y estilísticos. Todos estos encuadres, aunque variados, coincidían en remarcar una angulación contrapicada, que reforzaba también el motivo de la bajada del Mesías a la tierra para guiar al pueblo en su nuevo peregrinar. La única, pero notable diferencia entre ambas figuraciones, es que, en la obra de Kazan, el espectador se halla frente a una expiación y no frente a un martirio.<sup>72</sup> Y es que Terry, lejos de rendirse tras la brutal paliza recibida, se levanta y comienza una agónica caminata hasta el aserradero para romper la obligada huelga y, con ello, desafiar nuevamente las órdenes de la mafia. El protagonista es consciente de que sus pecados - y los de todo el pueblo al que representa- deben ser redimidos mediante su sacrificio, tomando así, al mismo tiempo, conciencia de la flaqueza colectiva y de la personal. Terry busca, de esta forma, el perdón de su amada y también el suyo propio, encomendándose a un acto de contrición destinado a salvar su alma para poder regresar junto a ella y junto a su pueblo.

Sus compañeros deciden acompañarlo para darle fuerzas, asumiendo, de ese modo, el destino de Terry como propio, invirtiendo así la analogía que Terry hizo al inicio de la secuencia, al aceptar en su piel el destino de todos. De esta manera, Kazan cierra un círculo de identificación individual-colectiva-individual perfecto, que culmina en la puerta del aserradero -“si entra Terry, entraremos nosotros”-. Terry se ha fundido pues con la colectividad; su figuración ha trascendido su propia persona y se ha extendido como un manto sobre la de todos los demás estibadores. Por tanto, todos esos hombres seguirán a Terry, como a un líder sí, pero, sobre todo, como a un igual. “¿Qué he de hacer?”, pregunta, aún en el muelle de Johnny, un Terry ensangrentado. “Andar”, le responde el sacerdote. Tomar la calle, podría haberle dicho, hacer tuyo el puerto y contagiar con tu movimiento a todos tus fieles que, al mismo tiempo, son tus homólogos, tus compañeros, tu pueblo.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Farocki defendía que, si se comparase la iconografía cinematográfica con la pintura cristiana, el obrero encontraría su analogía clara en la figura del santo (2003: 39), tal y como puede llegar a atisbarse en la evolución del personaje de Terry.

<sup>73</sup> Kazan, fiel admirador de Ford, solía comparar su obra con *Las uvas de la ira*, debido al común reflejo del deterioro moral de la sociedad americana durante las últimas décadas. La ideología de *La ley del silencio* ha sido muy discutida, pero la visión mayoritaria defiende que es eminentemente pacifista, por un lado, y capitalista, por otro. Según este punto de vista, la figura crística/mesiánica de Terry, consigue, mediante su



La figuración “mesiánica” de Terry es más evidente que nunca, porque, a diferencia de Doe o Charlot, no proviene de los márgenes de la sociedad, sino que forma parte de ella desde el inicio. Y es que, al arrancar la obra, Terry, lejos de ser un modelo, como George, permanece alejado de su condición de “hombre ordinario”, acallando su moralidad a través del poder, el dinero y la violencia de la mafia. Sin embargo, existe un doble sacrificio en el personaje de Terry. El primero, anterior al comienzo de la narración, permanece, por tanto, fuera del relato, pero en ningún caso fuera del personaje: hace años, Terry era un boxeador profesional con un brillante porvenir por delante; sin embargo, el joven acabó sacrificando su carrera y su honestidad, víctima de las mentiras de la mafia. De alguna manera, este curtido antihéroe representa una suerte de *american dream* mancillado, por lo que, en consecuencia, el descenso a los infiernos de Terry refleja también la caída moral de toda la nación. Así, cuanto más fingía Terry ser noqueado en los combates amañados, más hondo caía su concepción de sí mismo y de sus propios valores. Por esa razón, el noqueo al que se expone al acudir a enfrentarse a Johnny no solo supone para él, por primera vez en mucho tiempo, un combate justo por el modo de regir el puerto, sino también una lucha entre dos formas de conducir su propia vida. La renuncia de su carrera y de su ética regresan pues aquí, reformuladas y resignificadas, pero intactas, en el que puede considerarse el segundo sacrificio del boxeador. Del mismo modo, cuando sus compañeros lo recogen del suelo, no lo elevan solo a él, sino también al propio público norteamericano, que había caído junto a Terry en una honda pérdida de valores y que, a su vez, se levanta junto a él, ya completamente redimido.

Por tanto, se podría afirmar que Terry solo se convierte en el Elegido tras despertar en él la coincidencia del héroe, como Doe, pero, sobre todo, cuando despierta a su propia conciencia de clase, como el Fritz de

---

sacrificio, que, aunque el poder de la mafia haya sido eliminado de la ecuación, los obreros vuelvan al trabajo en las mismas condiciones por las que se rebelaban previamente, liderados por el fallecido hermano de Eve. Esta conclusión recupera el pacto opresores/oprimidos por la intervención de un mediador, que ya pudo verse en *Metropolis* casi treinta años antes.

*Kuhle Wampe*. Terry es un Elegido desde dentro del pueblo, forjado en las entrañas del puerto, para personificar las exigencias de toda su comunidad. Su rostro, mellado por la vida en los muelles y los combates, es un rostro particular, pero, al mismo tiempo, extrapolable a cualquier otro estibador. Por ende, en esta secuencia, el espectador se encuentra ante la marcha de un pueblo revolucionario -real y presente- y la del individuo que los guía y representa. Esta total asunción del pueblo en Terry y de Terry en el pueblo acaba provocando que la “figura mesiánica” se diluya y pierda relevancia. Por lo que, allí donde Zapata se convertía en mito y recuperaba su condición “mesiánica” postmortem, tras su martirio, Terry vuelve a acercarse al “hombre ordinario” que, en el fondo, nunca quiso dejar de ser.

De ese modo, cuando Terry comienza a andar hacia el aserradero junto a su pueblo, se configura, por primera vez en el cine clásico americano, un primer plano del “hombre ordinario” tomando la calle; es decir, el primer plano de un obrero que hace suyo el espacio que habita, representando, concreta y temporalmente, la suerte y el *pathos* de toda la comunidad de la que procede. El espectador logra así atisbar un rostro con nombre propio, conocido y único, pero, al mismo tiempo, colectivo e indiferenciado. Terry refleja, de esta forma, la verdad de su pueblo, elevándola y convirtiéndola en aprehensible para el espectador, mientras se afirma, junto a sus compañeros, reclamando para sí el derecho de rebelarse contra la opresión, y esta vez, además, lo hace en ese “primer plano con alma” -acaso griffithniano- que estas páginas se han dedicado a buscar a lo largo de todo el clasicismo cinematográfico

## **2. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE MODERNO**

*Hay décadas donde nada ocurre,  
y hay semanas donde ocurren décadas.*  
Vladimir Ilich Lenin

### **2.1 La desaparición del pueblo clásico**

*Umberto. D* (De Sica, 1952) arranca con el lento repicar de las campanas de una iglesia de Roma. Este tañido, lóbrego como una marcha fúnebre, bien podría interpretarse como el réquiem por una Europa que ya no existe, como un lamento por el viejo continente y sus antiguas figuraciones. Así, el “accidente metafísico” (Daney: 1999) que supuso la Segunda Guerra Mundial erradicó la anterior concepción identitaria del pueblo europeo del imaginario colectivo y cinematográfico. Quizá por ello, De Sica arranca su cinta con un nutrido grupo de pensionistas marchando por una gran avenida romana bajo el sonido de esas mismas campanas. Los ancianos, ataviados con gabardina y sombrero, reclaman la subida de sus pensiones portando unos rudimentarios carteles. Una vez que la cámara se acerca a los manifestantes y es posible escuchar sus demandas, el espectador descubre que, debido a la gran inflación que impera en la Italia de la posguerra, la mísera cantidad que reciben como pensión ni siquiera les permite vivir dignamente, tras haber pasado toda una vida trabajando.

Ni la planificación formal ni la puesta en escena arrojan demasiada novedad sobre la articulación clásica de la toma de la calle, ya que ambas son especialmente cercanas al tratamiento de las marchas soviéticas, al comenzar con un larguísimo plano general picado, para, más adelante,

ir acercándose a los carteles y personalizar los rostros de los manifestantes y sus emociones.<sup>74</sup> Sin embargo, De Sica revela una tremenda novedad narrativa con respecto a sus antecesoras. A diferencia de lo que ocurría en la totalidad de las secuencias vistas durante el periódico clásico, donde los espectadores de las marchas o de las revueltas se detenían para observarlas, demostrando, a su vez, una profunda emoción al respecto de las mismas, ya bien fuera miedo, desaprobación o solidaridad, la toma de la calle de los pensionistas de De Sica apenas tiene efecto sobre los transeúntes que abarrotan una de las vías centrales de la ciudad.

Así, en las tomas de la calle clásicas, aunque la marcha no fuera ni remotamente el acontecimiento central de la trama, como ocurría en *Las dos huérfanas* o en *Tiempos modernos*, en el momento que esta se producía, ya durase veinte minutos o apenas unos segundos, la actividad de los testigos de la protesta se suspendía para observar un acontecimiento a todas luces significativo para ellos. Por el contrario, en la secuencia inicial de *Umberto. D*, Roma no se detiene, sino que sigue su curso, con el tráfico avanzando ruidoso y los viandantes desviando levemente la mirada, acaso, un poco molestos por el parón de tráfico que estos ancianos intentan llevar a cabo, incapaces de asumir que su tiempo ya ha pasado. A tal punto llega su desinterés, que ni siquiera parecen verlos; de ese modo, los coches se limitan a esquivar, velozmente, la columna de manifestantes por ambos lados, e incluso, al final del largo plano general de apertura, un autobús está a punto de atropellar la cabecera de la marcha. El conductor del vehículo no parece dispuesto a frenar, ansioso por continuar su ruta, por lo que apenas detiene su marcha, y son los propios ancianos los que deben dispersarse para evitar ser golpeados. Es, por tanto, evidente que de la esperanzada mirada de Greta en Hamburgo o de la censura de la alta sociedad de Kentucky ante la marcha de Priest a esta casi total indiferencia hay un significativo cambio en la importancia que la sociedad otorga a la toma de la calle.

---

<sup>74</sup> Tal y como planteaba Aumont, si se pudiera hablar de un nuevo papel del rostro en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, este se basaría en el nacimiento de una nueva poética del semblante asentada sobre un violento retorno de lo real. Por otra parte, aunque se podría afirmar que el neorrealismo supuso, en cierta medida, una vuelta a la tipología del rostro soviética, en las masas neorrealistas el rostro de la multitud es un rostro “único”, cuyos elementos están por todas partes, incluso fuera de los propios rostros, ubicándose así en los gestos, en las actitudes y en la misma puesta en escena, por lo que sería posible concluir que en el rostro del “hombre ordinario” neorrealista se mezclan el anonimato y la humanidad esencial (1998: 118-125).

Podría parecer que, tras lo vivido en los años cuarenta, la reivindicación ha dejado de ser un elemento central para la nueva colectividad surgida, convirtiéndose así en un asunto residual, que solo afecta a ciertos grupos concretos, percibidos por esa otra “verdadera sociedad” como agentes externos a ella. Esta falta de inclusión se evidencia, ya en el mismo arranque de la película, al mostrar con precisión cómo toda la ciudadanía, de la que esos ancianos, en teoría, aún forman parte, elige darlos de lado. ¿Se está, por tanto, asistiendo aquí a una toma de la calle del pueblo a pesar del pueblo? Es decir, ¿es la manifestación de *Umberto*. D la marcha de un nuevo constructo social al margen, que, aun así, sigue manteniéndose dentro de esa colectividad “hegemónica” que ha surgido a orillas del río de crecimiento y progreso de los años cincuenta? De ser así, sería revelador que De Sica haya escogido como protagonista a un integrante de ese nuevo “pueblo marginal”, más en el allá que en el acá, que ya es incapaz de alcanzar a la nueva sociedad de consumo que lo está dejando atrás. De esta forma, la toma de la calle que muestra De Sica hace partícipe al pueblo, lo interpela, pero, a la vez, permanece ajena a él, como una suerte de figura fantasmal, que está ahí, percibida, pero que, una vez normalizada, deja de tener importancia. La marcha de los pensionistas sería pues, como consecuencia de lo anterior, la manifestación de un pueblo espectral, liminal y fronterizo.

Hasta bien avanzada la secuencia, el espectador no es consciente de quién puede ser, de entre todos ellos, el protagonista que da nombre a la obra, o incluso, puede llegar a suponer, dada la clara herencia soviética que respira la planificación, que no vaya a ser posible identificar a ningún Umberto entre la masa. Tras observarlos avanzar por las calles de Roma en una serie de planos generales, una larga sucesión de primeros planos muestra a estos “hombres ordinarios” apelando a un interlocutor ausente, que se mantiene fuera de campo. Estos ancianos evidencian la frustración que padecen por la ingratitud de un país por el que se han dejado la piel, y que ahora los considera obsoletos e inservibles, ya tan solo una carga para su esplendoroso futuro “de recuperación”. Sin embargo, pese a su palpable desesperación, la presión que están dispuestos a ejercer sobre los responsables de su desgracia se manifiesta, rápidamente, limitada y débil. Así, casi inmediatamente después de esos primeros planos, la planificación cambia para descubrir que la marcha ha llegado a una gran plaza presidida por un enorme edificio institucional. A sus puertas, una pequeña fila de policías protege la entrada, mientras un burócrata trata de apaciguar los ánimos con frases vanas y tecnicismos. Pese a seguir



gritando sus proclamas -cada vez con menos convicción-, la marcha se detiene abruptamente, sin intención alguna de traspasar el cordón policial. Es más, algunos de los manifestantes escuchan al burócrata, que les solicita un permiso para poder reunirse y manifestarse, lamentándose por no haber realizado dicho trámite y transmitiéndose, unos a otros, lo inadecuado de su iniciativa.



Cuando la policía, harta de su perorata, decide desalojar la plaza, los propios ancianos huyen con rapidez ante las primeras y blandas acometidas policiales; la desbandada es prácticamente total. Un grupo de ancianos se refugia en un portal colindante, a la espera de que termine la pequeña deserción. Allí, el espectador descubre por fin al Umberto del título, acompañado de otros pocos ancianos a los que ha conocido en la marcha, y, sobre todo, de su inseparable y más fiel amigo, su perro Flike, que ejercerá, a lo largo de toda la cinta, de *alter ego* o sosias del propio Umberto. Flike encarnará “la vida perra” a la que su dueño se ve abocado, desarrollando una relación especular con él, al sucederse no pocas duplicidades y alegorías entre ambos.<sup>75</sup> Mientras el desalojo continúa en la plaza, el grupo de pensionistas del portal aprovecha para quejarse de todo un poco; de sus penurias, del gobierno, de los sindicatos, pero también de los propios organizadores de la marcha, por no haber solicitado el permiso correctamente, e, incluso, los ancianos llegan a quejarse de ellos mismos y de su propia cobardía. “Canallas, sinvergüenzas”, grita uno hacia el exterior, “no le digo a la policía, sino

<sup>75</sup> Este paralelismo entre el perro y el pueblo de la posguerra se evidencia, muy especialmente, en la secuencia de la perrera. En el momento en el que, por culpa de la mala fe de la patrona de la pensión, Flike se escapa mientras Umberto está en el hospital, su dueño lo busca desesperado por toda la ciudad. Su peregrinar acaba llevándolo a la perrera municipal. Allí, descubre que, si los perros no son reclamados por alguna familia en tres días, o bien esta no puede pagar el impuesto fijado para liberarlo, estos son sacrificados en una pequeña reproducción, a escala canina, de Auschwitz. Dicho de otra forma, si los perros no son declarados “queridos” por la sociedad, “útiles”, y, por tanto, capaces de aportar un valor cuantificable en liras a la sociedad que los alberga, solo les aguarda un destino posible. Umberto sufre un ataque de pánico al comprobar cómo llevan a “la cámara de gas” a los perros en jaula diminutas, mezclados todos entre sí, indistinguibles, como una masa viviente de pelo y miedo, una bola de cuerpos sin valor de mercado. Umberto, evidentemente, está sufriendo por el destino de Flike, pero también, por la clara analogía de la mercantilización de la vida y su consiguiente separación entre “útiles” e “inútiles” para el nuevo sistema social italiano, teniendo, a su vez, meridianamente claro cuál sería el grupo al que él mismo sería asignado.

a los organizadores, por no tener el permiso”. “Pero si no nos los han querido dar”, rebate otro de los “refugiados” del portal. “Pues haberse quedado en casa”, concluye el primero.

Es muy habitual ver diferentes opiniones, debates e incluso peleas en la preparación de las tomas de la calle del periodo clásico, ya sea en asambleas, cónclaves clandestinos o largas reuniones sindicales destinadas a organizar cualquier protesta obrera. Sin embargo, una vez que la toma de la calle comenzaba, el sentimiento imperante no solo era colectivo, sino también unitario, al menos hasta que la represión ponía fin al movimiento. En este caso, por primera vez dentro de una toma de la calle en marcha, se efectúa una fractura interna, es decir, una desunión en la reivindicación, que, a su vez, se vuelve contra la propia organización, sin necesidad de que se produzca una represión violenta. De esta forma, la fuerza colectiva de la marcha se desgaja únicamente como consecuencia de una colectividad desunida. Dentro de ese portal, no solo no hay una “atmósfera colectiva” sólida ni un *pathos* homogéneo, sino que apenas hay potencia emocional, ya que únicamente se percibe abatimiento, temor, una cierta resignación y, sobre todo, mucha tristeza, pero nada de la insubordinación, la rabia o la dignidad necesarias para reaccionar y salir del portal. Solo cuando están seguros de que todo ha terminado, los pensionistas salen corriendo del zaguán y huyen por la derecha de plano. Al fondo,<sup>76</sup> aún puede verse cómo la policía desaloja a los últimos manifestantes, que se dispersan para regresar a la ya totalmente asumida desdicha de sus vidas.

De esta forma, ya en los primeros minutos del metraje, De Sica muestra cómo el *pathos colectivo* que había configurado la esencia misma de la toma de la calle clásica se resquebraja y debilita, revelando, tras él, una sociedad aún herida, temerosa, y, por tanto, tendente al egoísmo y a la individualidad. Esta misma falta de potencia se percibe en el destinatario de sus quejas. Así, en la actitud de los dos representantes del poder que aparecen en la secuencia -legislativo y fáctico- también puede apreciarse una notable diferencia con respecto al constructo represivo previo. En las anteriores puestas en escena de la toma de la calle, el brazo ejecutor del poder, ya bien estuviera conformado por policías, militares, cosacos o mafiosos a sueldo, reprimía siempre las marchas insurgentes de forma contundente y violenta, y en todos los casos, las consecuencias de dicha

---

<sup>76</sup> De Sica emplea aquí, de manera consciente, la profundidad de campo, tan fundamental en el neorrealismo italiano, con la intención de abarcar la totalidad del acontecimiento -el portal y la plaza-, sin tener, por ello, que fragmentar la realidad.

represión eran terribles. Por el contrario, aquí, tanto los policías como el burócrata tan solo parecen sentir hastío, aburrimiento y una cierta molestia por las demandas de los ancianos. Desde luego, parece evidente que tanto ellos como los poderes que hay detrás han dejado de considerar este tipo de tomas de la calle como un riesgo para sí mismos. De esa forma, al percibir que no hay nada que temer en el movimiento pensionista, el sistema solo cree necesario dispersar a los ancianos pacíficamente, bien tratando de ahogarlos en burocracia, como intenta hacer el político al reclamarles el permiso, o bien, cuando las palabras no surten efecto, con una serie de movimientos envolventes de la policía, que se parecen más a los gestos propios del pastoreo, que a una verdadera represión policial. De Sica monta la cámara en uno de los coches policiales para abordar una parte del desalojo desde el punto de vista de los propios agentes; de esta forma, puede acompañarlos mientras dispersan a los pensionistas con actitud condescendiente, usando el claxon y el lento avance de su coche patrulla. Los agentes ahuyentan así a los ancianos con ademanes nada violentos, que recuerdan a los que emplearía un granjero a la hora de dispersar a un grupo de gallinas en el corral. De esta forma, De Sica erige un final para su toma de la calle tristemente tragicómico.



Esta forma de dispersarse enfrenta al espectador con otro tipo de *impoder* popular, diferente al de las mujeres de Odesa. Aquí, el *patetismo* que embargaba y transformaba el llanto colectivo de Eisenstein en rabia está muy cerca de convertirse en mero patetismo. La mirada que el director arroja sobre estos hombres derrotados está exenta de la monumental estetización que impregnaba la escena de lamentación eisensteiniana, como también de la épica obtenida a través de la redención que tanto John Doe como Terry ostentaban, o incluso, de la intermitente heroicidad de Renoir, un claro antecedente neorrealista. Esto se debe a que, si bien Bomier y Artaud también suspendían la toma de la calle para introducir su humana e imperfecta cotidianidad, tal y como hacen Umberto y el resto de pensionistas, allí donde unos conseguían reactivar la épica y proseguir con su heroica marcha, los otros huyen del cuadro como un grupo impotente, desunido y

desesperanzado. De Sica anuncia así, ya en los primeros compases de su obra, que estos ancianos nunca llegarán a convertirse en héroes y que no hay redención alguna esperándolos a la vuelta de la esquina.

Del mismo modo, en la articulación clásica, el destinatario de la ira del pueblo estaba muy claro y se representaba en unos personajes más o menos concretos: los patrones de las fábricas, las máquinas de *Metrópolis*, los revisionistas franceses o el propio zar -aunque, en ocasiones, el choque entre ellos y el pueblo fuera representado a través de sus fuerzas del orden-. Sin embargo, estos pensionistas no se encuentran en la plaza frente a un enemigo sólido y concreto, sino ante un muro de burocracia despersonalizada e intangible. Su enemigo no es ya la policía, ni el estirado burócrata, ni siquiera el gobierno de turno; lo que los aplasta inmisericordemente es la nueva individualidad, fruto del apareamiento entre el neocapitalismo y la comunicación de masas. Umberto y sus amigos, puede que incluso sin saberlo, se están rebelando pues contra un nuevo tipo de violencia mucho más sorda e invisible; la de un sistema que no solo los ha dejado de lado, sino que, prácticamente, ya los ha olvidado.

Si bien es cierto que la Europa de *Umberto. D* ya no es la misma que la de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Rosellini, 1945) o la de *Alemania, año cero*, Italia continúa en ruinas, y la miseria, tanto exterior como interior, sigue campando a sus anchas. Esta hegemonía de la ruina, presente en la mayor parte de la cinematografía de posguerra -especialmente en la neorrealista-, plantea una urgencia insoslayable: la necesidad de una reconstrucción, de un renacimiento, que se manifiesta a través del deseo de pensarse de otro modo, y, por tanto, de filmarse de otro modo, para, de alguna manera, ser capaces de creer que los tiempos han cambiado (Comolli, 2010: 92). Los políticos italianos de la época estaban empeñados en promocionar su milagro económico, es decir, pretendían asegurarse de que sus votantes creyeran a pies juntillas en una tangible y velocísima recuperación. Sin embargo, como De Sica ya dejó amargamente claro en *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951), esa alfombra mágica hacia el progreso y hacia el confort económico, atestada de frigoríficos, televisores y peinados a la americana, solo iba a recoger a unos cuantos, dejando atrás a otros muchos olvidados, como los habitantes de la comuna de *Milagro en Milán* o como los pensionistas que toman la calle bajo el sonido de las campanas en *Umberto. D*.

Tras la dispersión que lleva a cada manifestante a tomar un rumbo solitario, el espectador acompaña a Umberto en su particular descenso a los infiernos de la miseria, no solo material, sino también interior. Poco a poco, intentando conseguir el dinero necesario para pagar el creciente y abusivo alquiler de la pensión en la que ha vivido los últimos años, Umberto irá desprendiéndose de todo aquello que le hace ser quien es. En su declive, atravesará la magnificencia de las ruinas de la Roma antigua, contrastadas con el permanente crecimiento de una ciudad nueva, siempre en obras, siempre bulliciosa, pero, paradójicamente, también en ruinas y cochambrosa, aún a medio hacer; una urbe, por tanto, ajena y extraña, que ya no acepta a Umberto entre sus habitantes. Mientras, de forma paralela, él mismo se irá convirtiendo, inexorablemente, en un vestigio andante del pasado. Sin embargo, aún débil, enfermo y descorazonado, el baqueteado orgullo de Umberto sigue rebelándose contra su aciago destino de ruina viviente: “¡Yo pago!”. “¡Conseguiré el dinero!”. “¡Este es mi cuarto!”, en un bramido de resistencia desesperada contra la soledad, la precariedad y la indiferencia a las que la sociedad le ha condenado tras su jubilación, con la permanente intención no solo de sobrevivir, sino de vivir dignamente.<sup>77</sup>

A través de la cada vez más atormentada búsqueda de Umberto, se despliega una realidad fragmentada, dispersa y desfigurada, en la que el contraste entre lo nuevo y lo viejo, lo útil y lo inútil, configuran una novedosa dialéctica funesta y un espacio espectral. La lluvia, el tráfico que no se detiene, el tranvía que nunca se alcanza, el dinero que jamás llega, los sucesivos abandonos de viejos amigos, pero, sobre todo, la progresiva asunción de no pertenecer ya al tiempo presente, ubican al protagonista no solo en un espacio lacunar, sino también en una especie de tiempo muerto, interrumpido. El pretérito Umberto habita ya en un cuasi no-tiempo y en un cuasi no-espacio, que tan solo son un pálido

---

<sup>77</sup> Ese mundo en demolición es omnipresente a lo largo de todo el relato, contagiando a los personajes de un profundo temor y de una total incompreensión hacia un exterior que no solo parece hostil, lúgubre y amenazante, sino también ansioso por colonizar las preciadadas interioridades de los protagonistas. Así, tras avanzar entre las ruinas de la antigua ciudad, Umberto se refugia, a su vez, en la creciente ruina del cuarto que una vez habitó, antes de que su déspota y avariciosa arrendadora decidiera que su sola presencia se había convertido en una molestia para el progreso de su pensión, trasformada, a su vez, en una casa de citas clandestinas -en otra prueba más del cambio social acontecido-. El humilde cuarto de Umberto va siendo defenestrado y desmembrado a medida que avanzan las obras de la patrona; cada vez más lleno de bártulos, de cubos de pintura y con las paredes a medio derrumbar por los albañiles, que tratan de remodelar el cuarto con su anterior ocupante aún dentro. El progreso y el futuro echan a Umberto con cajas destempladas de su propio espacio, para ocuparlo ávidamente. El plano de Umberto guardando sus escasas pertenencias en una maleta, visto a través de un agujero en la pared, muestra, con rotunda claridad, el final del modo de vida de toda una generación, es decir, el fin de un pueblo que ya no tiene cabida en la nueva Europa, pero que, sin embargo, aún la transita.

reflejo de lo que fueron algún día, reconocibles y, al mismo tiempo, fantasmales, inaugurando así, en su tambaleo, una nueva forma de entender el vagabundo.<sup>78</sup> De esa forma, la calle que Umberto pisa en sus interminables y solitarios paseos o en la marcha pensionista al inicio del film ya no es suya, la ha perdido. Sin embargo, su propia morfología y su monolítica constitución personal le impiden, como a los demás pensionistas, adaptarse a esa nueva sociedad que los está expulsando. Pese a ello, en un momento de desesperación, al comprobar cómo su último amigo lo rechaza alegando perder el tranvía, Umberto decide renunciar a su sólido orgullo y mendigar frente a unas resquebrajadas columnas romanas. Aún así, es incapaz de finalizar el universal gesto de tender la mano para recibir limosna, y, por tanto, de renunciar del todo a quien un día fue, por lo que, cuando un hombre hace amago de sacar la billetera al verle iniciar el movimiento, Umberto finge estar comprobando si va a llover, o tal vez, lo que el anciano está intentando es cazar esas luciérnagas perdidas, que Pasolini también echaría en falta justo antes de morir, más de veinte años después.

*Umberto. D* está comúnmente considerada como la cima de la madurez del neorrealismo clásico,<sup>79</sup> pero, aun así, no cosechó un buen resultado ni en la taquilla ni por parte de la crítica. Tanto el PCI (Partido Comunista Italiano) como Democracia Cristiana reprocharon a De Sica mantenerse anclado en la miseria de los sectores más desfavorecidos de la sociedad italiana, en vez de centrarse en la notable recuperación del país, y, de esa manera, intentar restañar las todavía recientes cicatrices de la guerra. En este sentido, *Umberto. D* no se permite ninguna concesión al melodrama o al sentimentalismo, es decir, muestra la cruel realidad tal cual es, sin los paños calientes del escapismo fantasioso que atenuaron, en cierta medida, la preclara sátira social de *Milagro en Milán*.

---

<sup>78</sup> Toda esta atemporalidad, o mejor, esta temporalidad caduca, se ve reforzada por el “tiempo real” con el que De Sica articula su diégesis, que, sin duda, ayuda a percibir el desasosiego del paso del tiempo que expulsa tanto al protagonista, como a la toma de la calle clásica, de su anterior espacio y de su anterior figuración estética.

<sup>79</sup> Como ya se ha dicho, a partir de las ardientes ruinas morales de la guerra y del fascismo, los cineastas europeos de la posguerra sintieron la urgencia de mirar su realidad de una forma nueva, y también, de rodarla de otra manera, pretendiendo inaugurar así un nuevo lenguaje que reconquistara las antiguas retóricas, ya inservibles, a partir de la estrecha vinculación del cine con su presente (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 72). Estos autores, al igual que el resto de intelectuales, artistas y políticos del momento, tenían en mente una sólida intención: que lo que había ocurrido no volviera a ocurrir nunca. Pero al mismo tiempo, tal y como afirmaría más adelante Daney, todos ellos estaban presos de la sospecha, casi de la certeza -aunque nadie estuviera dispuesto aún a reconocerlo-, de que, muy probablemente, lo que había pasado volvería a pasar tarde o temprano (2015: 29). Fue, en este concretísimo contexto, en el que se produjo la meteórica ascensión del cine neorrealista, pero dada la vertiginosa vorágine de recuperación, reconstrucción y reimaginación en la que se sumió Europa inmediatamente después de Yalta, este entorno cambió con rapidez, por lo que el neorrealismo, auténtico hijo de su tiempo, tuvo también una existencia breve, al menos bajo su forma inicial.

Así, en tan solo cuatro años, De Sica transita por un recorrido que le lleva de la esperanzada búsqueda que articulaba la narración de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) a la total ausencia de esperanza de *Umberto. D*. Lo que diferencia a Umberto de Antonio, el protagonista de *Ladrón de bicicletas*, es que su objetivo, más que basarse en encontrar algo, se centra en intentar que no le arrebaten lo poco que puede seguir considerando suyo. Pero incluso a eso llega a renunciar Umberto al final, al asumir, como única y última misión antes de suicidarse, encontrar un buen hogar para que cuiden de su fiel Flike.

Así, en un breve lapso de tiempo, el neorrealismo había transformado la dolorosa pero esperanzada búsqueda de nuevos caminos en un tenaz afán por la supervivencia de la dignidad. Un camino que lleva, por tanto, de Antonio a Umberto, pero que también puede servir como reflejo de la evolución del cine neorrealista que, a partir de ese punto se vio obligado a reformularse, al verse cada vez más aislado y carente de apoyo, tanto de la crítica como de un público más centrado en el entretenimiento que en ahondar en las miserias que aún pervivían en los márgenes de la sociedad. Por esta misma razón, podría considerarse que, al trascender la crítica social en su marcada e inmisericorde desnudez dramática, *Umberto. D* marca el final de la edad del oro del cine neorrealista, e inaugura un nuevo camino hacia el vacío y la incomunicación, que tan solo pudo ser asimilado por una corriente cinematográfica emergente, el cine existencialista, y por una nueva generación de autores, capitaneados por figuras como Antonioni o Fellini (González A., 2014: 191-192).

La toma de la calle de De Sica muestra un pueblo desmitificado y desunido, con un *pathos colectivo* deslavazado, que apenas sirve ya para sostener una emoción tan poderosa como la del levantamiento. De esta forma, las proclamas de los pensionistas, lanzadas hacia un vacío que no les devuelve la mirada, se convierten en un grito desganado, desesperanzado y rendido de antemano. *Umberto. D* presenta un pueblo escindido y perdido en las ruinas, que ya no se reconoce a sí mismo y que tampoco es percibido por el resto del pueblo italiano, que prácticamente lo ignora. Este “pueblo borroso” tampoco es tenido en cuenta por la autoridad contra la que se rebela, que ya ni lo teme ni se preocupa por reprimirlo o erradicarlo, tan convencida está de la lenta autodesaparición de ese mismo colectivo, condenado por una nueva Europa en la que ya no hay lugar para él. Así, Umberto termina avanzando feliz con Flike -que le ha salvado la vida al evitar que se lance

al tren- hacia su propia evanescencia. Lo que comenzó como una toma de la calle multitudinaria, ha desgajado a cada uno de sus participantes por su lado, para abocarlos a la más absoluta pérdida de identidad. A través de la toma de la calle y del espejo que supone el neorrealismo, De Sica dibuja aquí un pueblo brumoso, desdibujado e inconsistente, como si una débil niebla cubriese sus contornos y sus pasos; un pueblo que se encamina pues, lenta pero firmemente, hacia su propia desaparición.

Esta misma senda, que conduce al concepto clásico de pueblo hacia su práctico acabamiento, se recoge también en *Los camaradas (I compagni)*, Monicelli, 1963). En esta suerte de tragicomedia, que entremezcla el drama social neorrealista y el humor, un encantador mesías encarnado en la figura del humilde profesor Sinigaglia, llega al Turín industrial de finales del siglo XIX para intentar transmitir allí sus conocimientos y su entrega a la causa comunista. Sus alumnos, obreros de una fábrica metalúrgica, están organizando una reivindicación con el fin de reducir su extenuante jornada laboral de catorce horas, en la que el agotamiento acaba provocando numerosos accidentes. Gracias, en gran medida, a las enseñanzas del profesor, este movimiento terminará derivando en una huelga indefinida que agudizará las contradicciones de todos los protagonistas.

Buena parte de la cinta aborda las dificultades que el profesor se encuentra a la hora de transmitir una auténtica conciencia de clase a los trabajadores y de inculcarles el verdadero poder que tiene la huelga como herramienta de presión y cambio. Es evidente que el profesor y los obreros hablan dos lenguajes distintos, y la incomunicación -tan presente en el cine italiano de la época- se hace patente en numerosas ocasiones. Sin embargo, es interesante comprobar cómo esta discordancia entre la ideología teórica y al realidad mundana -que permite leer la película desde la realidad del año 1963 y no solo desde las postrimerías del siglo XIX- es bidireccional, ya que no solo los obreros aprenden del profesor sobre Marx, la fe revolucionaria y el sacrificio individual en pos del bien colectivo, sino que también el profesor ve puestas a prueba sus propias convicciones teóricas gracias a Niobe, su María Magdalena particular, a Raoul, su inicialmente descreído anfitrión, o a Patausso, un carismático líder obrero. Así, en la brutal pelea que se produce entre el piquete de obreros de Turín y el grupo de “rompehuelgas” que llega a la ciudad en tren, Sinigaglia descubre que la realidad del proletariado de la época es tan cruda y descarnada que no siempre pueden aplicársele los preceptos hipotéticos



que él traía tan bien aprendidos. “¡Discutamos! ¡Razonemos! ¡Convenzámoslos!”, grita desquiciado, mientras golpea a los esquiroles con un garrote, en una escena que provoca la sonrisa, pero que, paralelamente, permite apreciar la profundidad del foso que muchas veces separa la realidad popular de la ideológica, tanto en el siglo XIX, como en la Italia de los años sesenta a la que se enfrentaba Monicelli.

La otra gran parte del metraje está centrada en narrar las dificultades a las que se enfrentan los obreros al prolongarse la huelga. Los trabajadores de la fábrica son retratados, en todo momento, desde la duplicidad, la heterogeneidad y la diversidad de opiniones, de los más comprometidos a los más dudosos. En ese mismo sentido, la narración llega a detenerse en el caso de Mustafá: un inmigrante siciliano que se ve obligado a romper la huelga debido a la situación de extrema pobreza en la que vive su familia. La película no parece pues posicionarse en ningún momento a favor de una opción u otra, y acepta, desde una perspectiva humanista, todas las reacciones y criterios de los obreros, que en no pocas ocasiones discuten, entre ellos y con el profesor, sobre sus diferentes puntos de vista y sobre las estrategias de cada cual para mejorar sus condiciones de vida. Como ya se dijo anteriormente, por más que en las asambleas, las reuniones y los preparativos previos al acontecimiento las opiniones fueran diversas, a veces, incluso encontradas, una vez que la toma de la calle clásica se activaba, el *pathos colectivo* lo embargaba todo, mostrando un pueblo unido que entretejeía un sentimiento homogéneo y compartido. *Los camaradas* aborda, de hecho, una toma de la calle de estas características en su secuencia final, en la que los obreros, tras una larga y agotadora huelga, deciden tomar la fábrica y son disuadidos por un reticente ejército, que se ve obligado a disparar a la multitud para dispersarla ante la presión de los patrones y la absoluta determinación de los obreros.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Estos militares, como los policías de *Umberto. D.*, siguen sin ser el enemigo, pero en esta ocasión, además, abandonan la hastiada y mecánica lejanía de los primeros, para convertirse en seres humanos con sus sueños e ilusiones particulares. Uno de ellos, incluso, se promete con Bianca, una de las jóvenes proletarias, por lo que, de ningún modo, querría participar en la represión de su futura familia política. Los imberbes soldados rasos ni siquiera saben por qué sus superiores los han convocado en la fábrica, por lo que no llegan a imaginarse lo que van a verse obligados a hacer a continuación. Los jóvenes incluso comparten un inocente chicle antes de ver cómo se acercan los trabajadores. Monicelli muestra cómo estos afables soldados, lejos de ser el despiadado brazo armado del poder que se ve en *La huelga* o en *El desertor*, son solo una pieza más del tablero industrial, es decir, peones intercambiables que también sufren bajo la opresión del sistema. Sin embargo, aunque con dicha toma de la calle se alcanza el clímax dramático de la obra, con la muerte del joven Omero, la detención del profesor y la huida de Raoul para convertirse en un activista sindical errante, esta secuencia cumple con todos los requisitos narrativos y formales de la toma de la calle clásica.

Sin embargo, *Los camaradas* presenta una toma de la calle diferente, que permite profundizar aún más en el concepto de ese *pathos deslavazado y desunido* que parece caracterizar al nuevo pueblo europeo surgido tras la Segunda Guerra Mundial. Así, antes de la llegada de Sinigaglia y de convocar la huelga general que acabará desembocando en la marcha final, los obreros discuten una solución intermedia, temerosos de las graves consecuencias que podría acarrearles una huelga indefinida. Tras muchas deliberaciones, acuerdan realizar un parón al día siguiente. Para llevarlo a cabo y asegurarse de que todos los obreros sean conscientes de la convocatoria y del momento concreto de su ejecución, alguien deberá hacer sonar la sirena que marca el final de la jornada con dos horas de antelación. Tras un momento de duda, Patausso, uno de los líderes de opinión del grupo, se presenta voluntario para llevar a cabo la tarea. Al día siguiente, ejecuta su labor con diligencia y la sirena resuena por toda la fábrica, anunciando el parón. Sin embargo, la presión de los intendentes de la planta acobarda al resto de obreros, que continúan trabajando, dejando que Patausso, descubierto por los patrones, cargue con la culpa colectiva y asuma sus consecuencias: dos semanas de suspensión de empleo y sueldo y una amonestación.

Al salir Patausso de la fábrica, ya caída la noche, todos sus compañeros están aguardándole fuera, presos de la vergüenza, la culpa y la decepción consigo mismos, además del miedo que les provoca la reacción del fornido e iracundo Patausso. Sin embargo, tras contarles las consecuencias a las que va a tener que hacer frente y rechazar el ofrecimiento de los demás de hacer una colecta para pagarle el sueldo entre todos mientras esté cesado, Patausso escupe al suelo y comienza a alejarse de ellos junto a su hija. El rubicundo trabajador pisa el suelo con fuerza, aún con su dignidad intacta, repudiando así la cobardía y la falta de conciencia de clase de sus compañeros, aún dispuesto a seguir luchando, aunque sea en solitario. Todo en su actitud, en su emoción y en sus gestos recuerda a una toma de la calle clásica. El resto de trabajadores, tras un momento de estupor, comienza a avanzar tras él, recreando esa punta de flecha tan común en las marchas clásicas. La estampa visual es calcada: un grupo de proletarios avanza tras su líder, con la sombra de la fábrica tras ellos, para reclamar sus derechos, tal y como pudo verse en *La madre* o, incluso, en *La ley del silencio*. Sin embargo, en esta secuencia, la unidad de la masa está completamente rota; una línea imaginaria, pero infranqueable, separa a Patausso y a su hija de los demás. En este momento, son solo estos dos obreros los que están tomando la calle verdaderamente. El resto tan solo sigue el eco de

sus pisadas, intentando recuperar una identidad que han malogrado al doblegarse ante las exigencias patronales. Aun así, gritan viejas consignas: “debemos permanecer unidos”, “el puño obrero solo tiene fuerza si cuenta con todos sus dedos”; palabras vanas, en cualquier caso, vacías ya de significado, que no pueden ni retener a Patausso, ni devolverles su colectividad ni potencia perdidas. El *pathos colectivo* que rige esta marcha, además de dividido, está pervertido y reseco, ya prácticamente muerto.



Sin embargo, Monicelli aún lleva esta división del pueblo un paso más allá, volviendo la propia toma de la calle contra sí misma. En un determinado momento, Patausso, harto de las súplicas y los lloriqueos de la masa que le sigue, se detiene y se da la vuelta. Por un instante, parece que todo puede volver a ser como antes, que el sentimiento de unidad y pertenencia puede regresar para dominar la toma de la que calle a la que se está asistiendo. Por el contrario, lo que Patausso hace es agacharse para coger una piedra y lanzársela no ya a sus compañeros, sino al grupo de traidores que le persigue. Ellos, lejos de entender el gesto, la emprenden a pedradas, a su vez, dando inicio a una batalla campal entre dos facciones divididas de un mismo colectivo, que comenzó unido esta andadura. La tangana solo se detiene con la llegada de un tren -el progreso- que trae al profesor Sinigaglia -la ideología de clase- a tratar de restañar lo que acaba de desgarrarse. “¿Qué pueblo es este?”, pregunta el profesor. “Un pueblo de mierda” es la única respuesta posible de Patausso. Lo que *Los camaradas* pone en pantalla es, por tanto, un pueblo atenazado por su propio miedo, capaz de romper el ya de por sí frágil *pathos colectivo* que todavía resistía al asedio de la ruina. Un pueblo que no solo está desorientado e individualizado, como el de De Sica, sino enfrentado en su más absoluta interioridad. Y es que en el momento el que una toma de la calle no parte de un sentimiento colectivo compartido, aunque sea momentáneo, se puede considerar que su propia destrucción ha comenzado. Así, las pedradas que “los camaradas” lanzan a Patausso, el único obrero que ha arriesgado su individualidad en favor del bien colectivo, impactan directamente en el corazón de la toma de la calle, desgajándola y enfrentándola, no solo al

cuasi no-tiempo y no-lugar de *Umberto. D.*, sino también a un terrible vacío interior.

Pese a estar ambientada en el siglo XIX, el miedo que atenaza a los obreros de *Los camaradas* es un miedo moderno, uno que la guerra impregnó para siempre en el pueblo que la vivió, al instrumentalizarlo como herramienta disuasoria y, a la vez, representativa. Si hubiera una imagen que pudiera encarnar ese miedo moderno sería la del pueblo de Monicelli agarrotado en sus puestos de trabajo tras escuchar la sirena, incapaces de levantar la vista de las máquinas que rigen sus vidas. Este miedo es sistemático porque ese pueblo no solo le teme al patrón y a las consecuencias de la huelga, sino que, por el contrario, le teme a todo, incluso a sí mismo. Y así, cegado y perdido, vuelto hacia/contra sí mismo, el pueblo europeo de la posguerra prosigue su imparable avance hacia la desaparición total de sus anteriores vestigios identitarios, huyendo de todo aquello que una vez fue, hacia esa niebla erosiva que, como la *Nada* de *La historia interminable* (*Die unendliche Geschichte*, Ende, 1979), acabará por borrarlo todo.

Con *El grito* (*Il grido*, Antonioni, 1957) el cine italiano de la posguerra completa su viraje hacia ese “neorrealismo interior” -un término acuñado por André S. Labarthe-, que ya no queda satisfecho con rastrear los signos más visibles de la realidad, sino que pretende ahondar en las abisales profundidades humanas. Aunque *El grito* no se encuentre englobada dentro de la “trilogía de la incomunicación” de Antonioni, vaticina y preconfigura todos los rasgos diferenciales que caracterizarán las próximas obras del director italiano: el vacío existencial, la incapacidad de comunicarse con su entorno y la desconexión que sufren los personajes con sus propias emociones. Al mismo tiempo, esta obra culmina la senda recorrida por el pueblo europeo a lo largo de la última década hacia su total evaporación. Un completo desvanecimiento que sirve, a la vez, de bisagra entre un periodo y el siguiente, y de catapulta para lanzar la figuración de pueblo tomando la calle hacia una nueva etapa: la de la modernidad cinematográfica.

La toma de la calle en *El grito* tiene lugar en la escena final de la cinta y apenas ocupa unos minutos del metraje, pero el factor diferencial más importante de esta marcha proletaria es que el protagonista no formará parte de ella. La toma de calle de Antonioni ya no será un clímax dramático, como tantas veces ocurría en el periodo clásico, ni siquiera un acontecimiento ignorado por la ciudad, pero significativo para el

protagonista, como en *Umberto. D*; en esta ocasión, es el propio protagonista el que rechaza participar en la marcha de sus semejantes al considerarla ya carente de todo sentido. Así, Aldo es quizá uno de los primeros obreros neorrealistas en no ser definido por su condición de clase, sino únicamente a través de sus características personales y sus emociones, o, más bien, a través de la ausencia de ellas. De esa forma, tras ser abandonado por su amante, Irma, Aldo emprende una huida hacia delante, primero junto a su hija, y después en solitario, que lo llevará a recorrer diversos puntos de la cuenca del Po y a establecer relaciones con tres mujeres muy diferentes. Aldo deambula de un lugar a otro, de una pareja a otra, en una permanente búsqueda, intentando escapar de “algo” que ni él mismo puede explicarse, para perseguir otro “algo” que tampoco sabe qué es. El propio Aldo llega a expresarlo, con diáfana claridad, en una ocasión en la que una de sus amantes lo confronta: “El problema es que no tengo ganas de nada”. Aldo es una carcasa vacía, ya tan solo lleno de una perpetua insatisfacción, tan incapaz de comunicarse con sus semejantes como de hacerlo consigo mismo.

Las errancias de Aldo tienen por único objetivo evitar el contacto con los demás, ya que, en cada nuevo intento, el protagonista únicamente logra caer en la rutina, el tedio y en una precaria y vacua resignación. Los espacios por los que Aldo transita están cada vez más vacíos, casi inhabitados, inhóspitos. De una humilde casa en la orilla del río, Aldo se muda a una gasolinera, a un lugar de paso, de desarraigo, para terminar malviviendo en una chabola junto a una prostituta en medio de la nada. A través de los ojos de Aldo, Italia deja de ser reconocible, perdida también en una neblina que lo va cubriendo todo y que impide ver más allá de la figura del propio Aldo, retratada habitualmente en planos generales o medios. Estos encuadres, casi siempre rodados con gran profundidad de campo, suelen mostrarlo caminado por la carretera, sin nada alrededor -únicamente árboles sin hojas y algún montículo de tierra yerma-, solo acompañado por el vacío y la bruma del Po. Aldo recorre pues el camino inverso al de Tom en *Las uvas de la ira*; ya que, a diferencia del personaje de Ford, no parecer dirigirse hacia su futuro, sino regresar de él, demudado por la certeza de que nada había allí para sí mismo. La nueva sociedad que Antonioni presenta parece, por tanto, traer consigo una nueva figura; no ya la del “infrahombre”, condenado a errar perpetuamente en busca del dinero que necesita para mantenerse, que podría aplicarse con mayor exactitud al Tom fordiano, sino la del “hombre-a-la-intemperie”, ensimismado en el ritual fúnebre

de su propia y paulatina desaparición; algunos, como Umberto, peleando y rebelándose contra su destino, otros, como Aldo, esfumándose, poco a poco, sin apenas ruido, procurando dejar pocas huellas a su paso por la tierra, abandonando así “el mundo de la figuración, en pos de una quimera fugitiva” (Losilla, 2010: 149-151).<sup>81</sup>



Tras este peregrinar de casa en casa y de mujer en mujer, completamente exhausto de su infructuosa búsqueda, que lo ha dejado aún más hambriento de no se sabe qué, Aldo regresa, al fin, al pueblo que abandonó al inicio de la cinta. Allí, nada más llegar, puede ver cómo sus compañeros de la fábrica han colgado varios carteles en los que anuncian una gran marcha de protesta contra las injustas expropiaciones agrícolas de las que son víctimas. Al encontrarse con un viejo compañero, este trata de explicarle lo importante del acontecimiento y lo vital de su asistencia, ahora que ha regresado. Sin embargo, Aldo está ya más allá de esa “minucias” mundanas, por lo que su mente solo tiene un único destino posible: la casa de Irma. Mientras él se dirige allí, todo el pueblo corre hacia la marcha. De fondo, pueden escucharse las palabras de algún orador llamando a la protesta, pero Aldo parece no ver ni oír nada más que su propia interioridad. Una vez frente a la ventana de Irma, se ve obligado a confrontar al ángel/demonio que lo atormenta, a esa Irma espectral que habita en su mente, con la imagen de la Irma real, mundana, que se ha vuelto a casar y tiene un hijo pequeño. De un solo vistazo, Aldo logra exorcizar a la Irma fantasmagórica que alimentaba su obsesivo recuerdo y darse cuenta de que lo único que él creía amar no solo ya no existe, sino que nunca más existirá. Tras romper el embrujo, Aldo se marcha de allí, convencido de

---

<sup>81</sup> En *El hombre sin contenido*, Agamben señala que “el hombre tiene sobre la tierra una condición poética, es decir productiva. [...] Esta actividad productiva, en nuestro tiempo, se entiende como práctica. Según la opinión habitual, todo el hacer del hombre, tanto el del artista y el del artesano como el del obrero y el del hombre político, es práctica, es decir: manifestación de una voluntad productora de un efecto concreto”. Dicho de otro modo, en la poética agambeniana, la actividad productiva, que para Agamben pertenecía a la noción de *poiesis*, es un acto de desocultamiento y revelación, que permite la aparición de algo, facilitando el paso del no-ser a la presencia (2005: 111-113). Por tanto, si la poética es un gesto que alumbra un saber vinculado a la propia existencia de la vida, y, por ende, un acto que facilita la recreación de uno mismo, Aldo sería pues un personaje totalmente antipoético.

que ya nada queda en su interior. El vaciado se ha completado así definitivamente. Irma, sin embargo, lo ve marcharse por la ventana, y después de entregar su bebé a la niñera, sale de casa tras él.

Preso de un desapasionado estupor, casi como hechizado, Aldo comienza a andar de nuevo, y sus inconscientes pasos lo llevan de vuelta a su antigua fábrica, de la que aún salen trabajadores rezagados para unirse a la protesta. La toma de la calle ya se está produciendo más allá, al fondo del plano, un espacio que apenas puede verse, al permanecer cubierto por una neblina que lo vuelve brumoso y que ya prácticamente lo envuelve todo. Antonioni solo muestra un breve instante de esa marcha; un enorme grupo de trabajadores avanza por un camino que hiende como una cicatriz un vasto campo vacío, traspasando un minúsculo cordón policial, que es completamente incapaz de detener el avance de los trabajadores. La cámara abandona al pueblo en ese preciso momento, tras apenas unos segundos, para continuar acompañando a Aldo en su último recorrido. El espectador es consciente de que la protesta continúa fuera del cuadro, ya que escucha las voces de los trabajadores y asiste a los múltiples choques de una desesperada Irma con los últimos manifestantes, a los que se vuelve a ver, de nuevo, ya casi completamente desdibujados, corriendo al fondo de un plano en el que Aldo mira la fábrica desde la puerta.

Sin embargo, es evidente que su camino, y, por tanto, el del espectador, ya es otro; uno que transita en la dirección opuesta a la de la masa y que lleva a Aldo y a la cámara directamente a la entrada de la fábrica. Como consecuencia, la toma de la calle de Antonioni discurre por un lado, pero su protagonista lo hace por el contrario, avanzando hacia su propia destrucción y hacia la renuncia total. El autor comprende así, y con él también el cine neorrealista, que, tras el absoluto vacío existencial alcanzado, ninguna reivindicación tiene ya sentido, y también, que, tras esa terrible asunción, solo resta escapar, huir de la realidad hacia la muerte. Antonioni confirma, de esta forma, su alejamiento del neorrealismo italiano anterior, a través de su particular deriva por unas sendas cada vez más elusivas y borrosas (Pérez Romero y González Fierro Santos, 2011: 80), en las que, si la realidad no ha dejado de existir, como mínimo es casi ya inaccesible.



La fábrica que aparece ante los ojos del protagonista es el fiel reflejo de todo lo que ha perdido, un despojo completamente desocupado, desprovisto de sentido e inservible, exactamente el mismo paisaje de pesadilla que Aldo alberga en su interior. Sin dar impresión de ser consciente de lo que hace, Aldo sube las escaleras de una de las chimeneas de la fábrica, hipnotizado por una nueva huida hacia delante, aunque esta vez sea hacia la nada más absoluta. Irma llega en el momento en el que él alcanza la parte más alta de la torre. Con un solo grito, Irma le suplica que baje, que regrese al suelo, pero Aldo, completamente ajeno a la realidad, no le hace caso. La niebla no le permite ver ya ningún futuro posible, por lo que, más que saltar, se deja caer en un extrañísimo gesto de desmayo, casi como si se desmadesara, presa de la terrible fatiga crónica que lo ha acompañado desde el inicio. Pudiera parecer, por tanto, que los débiles hilos que lo ataban, tanto a la verticalidad como a la vida, hubieran sido también carcomidos por esa nada invisible, pero voraz.

Tras el desgarrador grito de Irma, el cuerpo de Aldo cae al suelo. Ella se arrodilla horrorizada ante el cadáver del antiguo ser amado, mientras, al fondo, a lo lejos, la toma de la calle del pueblo continúa, pero ese pueblo ya no es el mismo que el del espectador, no puede serlo, porque el relato lo ha abandonado, dejándolo internarse en esa caligine que también envuelve ya a Aldo y a Irma. Así pues, en este punto, de la mano de Antonioni, la toma de la calle del pueblo clásico se pierde, definitivamente, entre la niebla. Por tanto, *El grito* no es más que un certero reflejo de la perturbación existencial que seguía existiendo en Europa más de diez años después del final de la guerra. Una desorientación que no podía ser paliada ya ni por las ideologías



supervivientes a la contienda, ni por las deslucidas y desubicadas consignas obreras preholocausto. Se podría decir, por ende, que el recorrido del cine italiano de la primera década de la posguerra se articula en el espacio entre dos suicidios: el de Edmund, asomándose a las ruinas de una vida anterior, y el de Aldo, cansado ya de habitar una Europa a la deriva, atenzada, pese a las imperiosas demandas de la recuperación, por ese vacío perpetuo en el que nada tiene ya ni forma ni significado.<sup>82</sup>

## **2.2 Desde el interior de la niebla**

El vacío que fue cubriendo el cine durante los años cincuenta, espoleado por la ruina y las miradas a la nada de una Europa perdida que ya nunca regresaría, obligó a los directores de los primeros años sesenta a transitar por una niebla perpetua, y, por tanto, a plantear diversas estrategias para sobrevivir dentro de ese nuevo desierto de lo real. Este recomenzar del cine y del concepto de “la toma de la calle” podría iluminarse mediante cuatro autores muy diferentes entre sí, pero que, al mismo tiempo, tienen varios denominadores en común: primero, una necesidad imperiosa de resistencia ante el vacío existencial que asoló este tiempo intersticial; segundo, el planteamiento de tomas de la calle invisibles, evadidas, pero, al mismo tiempo, insoslayables; y tercero, una relación indiscutible entre el pasado y el presente, que demuestra una necesidad común de rebuscar, en las revueltas pasadas, nuevas formas con las que construir la revolución futura.

En primer lugar, el matrimonio Straub-Huillet trata de demostrar que este vacío representacional no puede ser, de ningún modo, real, ya que, según ellos, el plano cinematográfico se plantea como una estratificación del tiempo, que aún permite percibir, bajo el desértico presente, los latidos de todas esas revoluciones pasadas que han de ser, necesariamente, recordadas. Pasolini, por su parte, busca huir de la melancolía de la ruina provocada por el capitalismo y la comunicación de masas a través de la utopía y la resistencia del gesto arcaico del

---

<sup>82</sup> Tras el Holocausto no queda nada, ni imágenes ni huellas, solo testimonios que tienen que edificar su relato sobre el vacío, es decir, sobre una causalidad en suspenso. Así, la muerte colectiva experimentada durante la Segunda Guerra Mundial supone la aniquilación del pueblo mismo, y, por ende, de su imagen. Como si la Europa que emergió de Auschwitz, a pesar del progreso y del veloz repunte de la economía y la industria, no pudiera ser ya más un lugar propicio para la vida, sino más bien para la muerte (Sánchez González y Sanz, 2006: 90).

“hombre ordinario”, que, según él, logra conservar ciertas verdades olvidadas que ayudarán a reconstruir un futuro menos aciago. Por último, Bertolucci trata de rubricar otro final dentro del final, de revivir una nueva muerte figurativa; la de una generación que llegó tarde a una revolución, pero que todavía no es capaz de soñar con la siguiente, aportando así niebla a la niebla y vacío al vacío, rindiéndose, de esta forma, a la melancolía y a la constante rememoración de una toma de la calle no vivida. Estas estrategias acompañaron a algunos de estos cineastas durante toda su carrera, como es el caso de los Straub-Huillet, otros, como Pasolini, vivieron una efervescente transformación estilística, política y temática en los últimos años de su carrera, que se vio brutalmente truncada por la violencia, mientras que Bertolucci pasó de una modernidad casi pura a otras novedosas formas estéticas, antes de regresar, de nuevo, a este momento con *Soñadores* (*The dreamers*, Bertolucci, 2003), para cerrar el círculo, y saldar así, definitivamente, sus deudas con el vacío.

Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, cineastas de los tiempos muertos y los espacios lacunares, de la no-frontera y el no-tiempo, lograron refundar una nueva mitología de Europa a partir de la yerma oquedad de representación con la que se toparon a principios de los años sesenta. Plantearon pues su personal rearticulación desde un anacronismo resistente y político que partía de una particular intersección “geológica” que unía, a su vez, el pasado y el presente mediante una lectura arqueológica de ese mismo pasado en un presente continuo realista e intersticial. Straub-Huillet, con independencia del momento en el que filman, tratan de hacer presente un pasado premoderno, o, mejor dicho, amoderno (Ramos Martínez, 2016: 142), en el que las tomas de la calle pasadas y presentes no pueden llegar a verse, pero se hayan, indudablemente, representadas. De esta forma, sus obras no pretenden inscribir esa nueva figuración de la toma de la calle ausente en un tiempo o una realidad preexistentes, sino practicar una benjaminiana “interrupción revolucionaria” (*idem*) a través de la afirmación de otro tipo de tiempo posible.

Al igual que *Umberto. D*, y que muchas de las películas posteriores del matrimonio, su primer largometraje *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1963) comienza con unas campanas que repican también por el pueblo europeo perdido. *No reconciliados* aborda, desde la perspectiva de tres generaciones de la misma familia burguesa y de su paulatina toma de conciencia ideológica, cincuenta años de la

historia alemana. Straub-Huillet narran aquí la frustración de un pueblo cuya revolución nacional fracasó y que, además, no ha logrado aún liberarse del fantasma del nazismo, reflexionado sobre su total continuidad, tanto en el tiempo que lo precede, como en el que lo sucede. Así, según el matrimonio, la Alemania de la posguerra se lanzó a una amnesia colectiva basada en un frágil espíritu de *Versöhnung* (reconciliación) que, sin embargo, no podía llegar a darse. Esta incapacidad para la conciliación marcó una fractura no solo entre judíos y alemanes, o entre estos y sus “nuevos” políticos, sino, sobre todo, de la propia Alemania consigo misma.

En la cinta, Johanna, la abuela a la que toda la familia tilda de esquizofrénica, continúa encerrada en el pasado, sobre todo porque percibe con claridad cómo este sobrevive en su actualidad. Aunque todos los personajes vivan presos del pasado de un modo u otro, ella es la más consciente de que, en la Alemania teóricamente “reconciliada”, el pasado y el presente se confunden, del mismo modo que la propia línea temporal de la cinta se entrecruza, por lo que es posible ubicar ciertas ideas y secuencias -como el antisemitismo o la falta de libertad- en varios momentos de la historia. Tan solo esta mujer tiene la intuición suficiente para afirmar que, como en la *Santa Juana de los mataderos* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1930) brechtiana, “solo la violencia ayuda, donde la violencia reina”; una violencia, que bien podría adoptar la forma de esa toma de la calle que el pueblo alemán se negó a ejecutar en numerosas ocasiones, es decir, de esa revolución contra la barbarie que aún permanece en *off*, no solo en la narración, sino también en la propia historia alemana (Straub, 2011: 134-135).

Al final de la obra, Johanna acude al balcón de una iglesia con la intención de matar a un antiguo nazi rehabilitado, responsable de buena parte de la tragedia de su familia. Sin embargo, su marido le hace ver que aún mejor que disparar al pasado sería disparar al futuro, dirigiendo pues su arma hacia una gran figura política a su derecha -que en ningún momento llega a verse-, que, desde las sombras, alberga la capacidad de repetir el mismo horror que ellos han vivido contra sus nietos, y al que, efectivamente, la anciana acaba disparando. Ambos personajes mantienen este diálogo asomados al oscuro vacío que se alza frente a ellos -y frente al espectador- tras el balcón del templo, en ese espacio irrellenable donde pasado y futuro se entremezclan ante los ojos del presente. Esta vasta oquedad del no-tiempo también puede atisbarse cuando su hijo regresa del exilio y pregunta por la casa de su antiguo

amigo, Schrellas. Una niña le responde que ya nadie vive allí y que ni tan siquiera recuerda ese apellido. En ese momento, se inicia una panorámica antidramática que muestra la calle prácticamente vacía, con la que se subraya no solo la tristeza de la ausencia, sino la crueldad de la falta de memoria. Este movimiento lateral de cámara inaugura una herramienta típica en la obra de Straub-Huillet, que trata de ratificar, por un lado, el diálogo entre los diferentes tiempos, y, por otro, remarcar un nuevo tipo de espacios vaciados que se resisten a ser rellenados. Así pues, con este tipo de panorámicas revulsivas, tan frecuentes a lo largo de su carrera, el espectador se halla ante la rubricación del contorno de una omisión, como una línea que delimitara el cadáver de un pueblo que ya no existe y, a su vez, las huellas de una toma de la calle redentora que no se llegó a efectuar. De esta forma, en la obra de la pareja, el pueblo está presente en ausencia, aún manteniéndose en la afirmación misma del espacio que antes ocupaba. Straub-Huillet tratan, por tanto, de poner en escena la verdadera razón del vacío reinante en el cine de la época, que no es otra que ese pueblo evadido, que falta, ausente (Deleuze, 1987: 293).



El arranque de *Demasiado pronto, demasiado tarde* (*Trop tôt, trop tard*, 1982) vuelve a poner en cuestión esa misma toma de la calle en ausencia. Un larguísimo plano muestra, desde el interior de un coche, un continuo paseo circular alrededor de la plaza de la Bastilla. La voz en *off* narra, a través de un texto de Engels, la lucha de clase vivida en Francia los meses antes de la Revolución francesa. Después de apuntar los fracasos, anticipaciones y estadísticas de la lucha pasada, los autores comienzan a buscar indicios de los ideales que una vez forjaron la identidad francesa en el París de 1982. Al no hallarlos, la búsqueda prosigue por los caminos y los campos de la campaña francesa, casi siempre privada de vida humana. Se desvela, aquí, un paisaje prácticamente vaciado, pero aún capaz de revelar alguna huella de ese pasado, entre las que destaca la pintada “Les paysans se révolteront”. Este solitario grafiti no deja de resultar inconexo, tanto con el entorno -rural y deshabitado-, como con

el texto que recita la voz en *off* -una carta prerevolucionaria de la que la pintada, sin embargo, llega a hacerse eco-. Pareciera que toda la historia trascurrída entre 1789 y 1982 no hubiera tenido lugar, o más bien, que se hubiera olvidado, por lo que se incurre en la misma sensación de confusión temporal o de eterno retorno que ya aparecía en *No reconciliados*.

En otro momento de la cinta, una cámara fija muestra la transitada puerta de una fábrica de El Cairo, en la que Straub-Huillet se rencuentran con los Lumière casi un siglo después, mientras otra voz en *off* lee un extracto de la obra de Mahmoud Hussein, en el que se narran las luchas por la independencia egipcia de 1952. Al igual que ocurría en Francia, pese a mostrar un Egipto contemporáneo, abarrotado, tanto en el espacio encuadrado como en la inmensidad del fuera de campo imaginado, el doble tiempo de las imágenes y el texto choca de tal modo que genera un espacio transtemporal en el que se atisban realidades que antes permanecían ocultas. Así, aunque únicamente pueda verse el tráfico pacífico de cualquier calle cairota, dicha colisión dibuja una suerte de toma de la calle en negativo, que se llega a percibir en el espacio intersticial creado entre los dos regímenes planteados -imagen/texto-. Un nuevo tiempo vertical se abre pues bajo los pies de esos transeúntes, como si la imagen se dividiera en las múltiples capas de lectura histórica de las que está compuesta, revelando no solo la persistencia de los residuos del colonialismo en el Egipto actual, sino también la historia de dominación, violencia y lucha sobre la que se asienta la relación entre los dos países mostrados -Francia y Egipto-.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> De este modo, tanto si se trata de un plano fijo de una fábrica egipcia, como de las largas y lentas panorámicas de la campaña francesa, las secuencias straubianas pretenden provocar una suerte de extrañamiento brechtiano en el espectador, o lo que es lo mismo, una significativa distancia entre el que observa y el que es observado, que, a su vez, permita una mayor reflexión sobre el binarismo aquí/allí, primer mundo/tercer mundo, opresor/oprimido, así como una nueva consideración del espacio público y del tiempo histórico.



Así, del mismo modo que su concepción de Europa es transnacional -vivieron, rodaron y soñaron en tres países e idiomas diferentes- y sus herramientas mediáticas transversales -usan multitud de medios para construir una pedagogía revolucionaria de la cultura-, su aproximación al relato histórico es, casi siempre, lo que Améry llamaría transtemporal (cit. en Losilla, 2010: 38). Dicho de otro modo, Straub-Huillet construyen una narración que intenta atravesar todos los tiempos y todas las crisis pasadas, desde el principio de los tiempos hasta el día de hoy. Por esa misma razón, su relato queda siempre en suspenso, pendiente de una conclusión, acaso mesiánica, acaso terrenal, que nunca llega a producirse, pero que tampoco parece esperarse del todo. En sus imágenes se unen pues diferentes estratos temporales que chocan y se raspan entre sí, con la esperanza de que las tensiones y heridas producidas por ese encontronazo revelen ideas, asociaciones, y, con suerte, conclusiones acerca del pasado y, por tanto, también del presente.

La transtemporalidad panorámica de *Demasiado pronto, demasiado tarde* tiene su actualización en *Obreros, campesinos (Operai, contadini, 2001)*, basada en la obra *Las mujeres de Messina (Le donne di Messina, Vittorini, 1949)*, en la que los actores declaman en el bosque ciertos fragmentos del texto original hacia un fuera de campo inactualizable y eterno, por lo que logra albergar en sí mismo la realidad partisana, la de las mujeres de Messina y la de la actualidad. Toda la cinta de Straub-Huillet sucede entre dos largas panorámicas -exceden de lejos los 180°- que avanzan a través del paraje boscoso y deshabitado que ocupan los personajes. Esta es una nueva reformulación del paisaje straubiano, concebido ya como

un espacio totalmente descontextualizado y destemporalizado, que actúa como “reserva mítica” (Zunzunegui, 2016: 94) de los antiguos gestos de lucha y de levantamiento popular, que, con suerte, a su vez, permitirán reconstruir en la actualidad las nuevas identidades revolucionarias del futuro. Se podría afirmar, por tanto, que Straub-Huillet enfrentan y relatan los acontecimientos históricos desde el hoy y desde el para siempre.



Straub-Huillet llevan este espacio mítico al siglo XXI en *Europa, 2005* (2006), compuesta también por dos panorámicas que recorren la pequeña central eléctrica donde murieron electrocutados dos jóvenes magrebíes perseguidos por la policía, lo que provocó unos fuertes disturbios que paralizaron París en octubre de 2005. Al final de las panorámicas -repetidas cinco veces, con alguna variación de duración y paisaje sonoro-, los cineastas superponen la siguiente leyenda: “Chambre à gaz/chaise électrique” (cámara de gas/silla eléctrica). Así, esta brevísima pieza establece un lazo irrompible de opresión entre los judíos de 1945 en Auschwitz y los magrebíes de 2005 en París, que, al mismo tiempo, actúa como interruptor de la toma de la calle contemporánea, transformando su inmediato gesto de dolor en monumento histórico. Este tipo de mausoleos de la muerte de los oprimidos inunda la filmografía de la pareja. De esta forma, tanto la gruta de *Othon* (1970), donde los partisanos escondían sus armas, como las montañas italianas donde se masacraron pueblos enteros de *Fortini/Perros* (*Fortini/Cani*, 1977), el muro del cementerio frente al que se fusiló a los comuneros parisinos de *Toda revolución es una tirada de dados* (*Toute révolution est un coup de dés*, 1977) o el campo fertilizado con la sangre de los inocentes de *De la nube a la resistencia* (*Dalla nube alla resistenza*, 1979) son lugares de memoria y fuerza telúrica. Por ende, en todas estas obras, la cámara hiende la tierra, fragmentándola y dividiéndola en pedazos de tiempo desconectados, que, a su vez, son objeto de un reencadenamiento específico que traza una curva abstracta de entre lo que sucedió y lo que sucede.



Así, en el mundo de la utopía straubiana, el futuro se encuentra con el pasado en la geología, por lo que los planos de la pareja tan solo deben realizar una suerte de corte arqueológico que desvele todas las capas semánticas dispuestas en profundidad, es decir, sedimentadas en cada uno de los lugares filmados. Estos paisajes estratigráficos, completamente vacíos en apariencia, están, en realidad, abarrotados de significados ocultos, sepultados bajo tierra, donde permanecen las huellas de la historia -que para Straub-Huillet siempre será algo que se filma aquí y ahora (*ibid.*: 104)-. De este modo, se conforma una imagen roca -Daney la llamó plano-lápida-, que resignifica todas las revoluciones y muertos del pasado, y reactiva los indicios necesarios para las luchas futuras.<sup>84</sup>

Dado que la historia de los pueblos es inseparable de su tierra, Straub-Huillet defienden que la lucha de clases está escrita bajo el terreno, y, por tanto, si se quiere captar un acontecimiento, no es necesario mostrarlo, sino hundirse en él, pasando, de ese modo, por todas sus capas interiores (Deleuze, 1987: 336). Para poder cambiar el estado de las cosas hoy, se debe partir pues de estos lugares-memoria, de estos teatros vacíos, llenos de inscripciones petrificadas sobre tomas de la calle pasadas, que, como jirones de tiempo, aguardan escondidas en la piedra (Narboni, 2016: 45). Brecht definía el realismo como una manera de “extraer de la tierra”, dicho de otro modo, como una forma de desenterrar la verdad bajo el sedimento de lo que parece obvio (Zunzunegui, 2016: 101). Straub-Huillet, por su parte, pretenden recordar, desde un presente absoluto, todo eso que no hay que olvidar, así como lo que es imprescindible recuperar del terreno, y también aquello que no se debería nunca reconstruir. En otras palabras, el

---

<sup>84</sup>No hay que olvidar que Straub-Huillet comienzan a rodar con posterioridad a la caída del mito estalinista, pero antes de que el capitalismo conquistara todo el botín de guerra. Como diría Deleuze, después de Hitler, después de Stalin, las masas como agente político se sumieron en una grave crisis de identidad colectiva, por lo que uno de los objetivos principales de esta pareja de cineastas era ayudar a conformar, a través de su obra, un nuevo sujeto revolucionario.



matrimonio cree que, parafraseando a Péguy, “hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas, pero olvidadas”.

Lanzmann creía que cualquier intento de representación del Holocausto -no solo recreaciones ficcionales como *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Spielberg, 1993), a las que aborrecía, sino también imágenes de archivo como las empeladas en *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Resnais, 1955)-no solo era una barbarie, como diría Adorno, sino que suponía, al tratar de contener el horror e intentar comprenderlo, el punto de partida para justificarlo. Por tanto, en *Sboab* (1985), Lanzmann se propone construir un relato desde la nada, y para ello, recurre a la voz y al cuerpo del testigo, al que confronta, en la actualidad, con los lugares del acontecimiento pasado, muchos de los cuales se han visto reconvertidos hoy en día en campos idílicos, que más que lugares de memoria, parecen lugares de ausencia y sustracción (Marcé, 2010: 11). Straub-Huillet coincidían con ese “testimonio puesto en escena” de Lanzmann y con su intención de aprehender las huellas de “aquello que tuvo lugar aquí”, al considerar, también como él, que el cinematógrafo es “el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta” (Derrida, 2013: 339). Pero, a diferencia del francés, la intención de resistencia<sup>85</sup> de Straub-Huillet parte de realizar una exhumación de las luchas y revueltas pasadas, es decir, de las tensiones que han transitado por esos espacios aparentemente vacíos, y que aún perduran y perviven bajo las capas superficiales que el tiempo y el olvido han pretendido depositar sobre sus potencias. Sin embargo, Straub-Huillet, de nuevo como Lanzmann, también creen que la imagen porta, en sí misma, una sima que no debe rellenarse nunca, o lo que es lo mismo, un vacío que no pretende, de ningún modo, ser redimido ni tampoco reconciliado.

Pasolini definía la belleza de los pueblos como la belleza de la resistencia (Didi-Huberman, 2014: 206), por lo que, para él, al igual que para Straub-Huillet, la resistencia es una herramienta crucial con la que defenderse del paisaje desértico y neblinoso al que también se enfrentaba el matrimonio en *Demasiado pronto, demasiado tarde*. Por su

---

<sup>85</sup> Daney decía que cada vez que la idea de resistencia entraba en su vida se topaba con los Straub-Huillet (2015: 65-66). Y es que el matrimonio empleaba la resistencia estética como contra-ideología, es decir, como un gesto de “defensa propia” contra la dominación ideológica (Scott, 2004: 147). Hay que tener en cuenta que existe un olvido, indefectible a la memoria, con el que Straub-Huillet nunca dejaron de contar. “¿No olvidemos el olvido?”, solían repetir (Asín y González, 2016: 15). Ese “recordar olvidando”, o, mejor dicho, ese reconstruir el vacío hacia dentro es quizá uno de los gestos de mayor resistencia para cualquier cineasta, y, según los propios Straub-Huillet, allí dondequiera que hubiera resistencia, había que filmar. Para ellos, filmar era, pues, un gesto de oposición ante el olvido revolucionario de la nueva sociedad, más un punto de partida, entonces, que de llegada. De ese modo, en su opinión, la resistencia era un síntoma contra la tendencia contemporánea al olvido y a la reconciliación (Daney, 2016: 60).

parte, Pasolini propone, en *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellini e uccellini*, 1966), reconstruir un nuevo universo figurativo tras la debacle de sentido de los años cincuenta, a través de la búsqueda de gestos verdaderos que hayan podido resistir a la catástrofe.<sup>86</sup> La película narra el viaje de Totò y su hijo Ninetto por las periferias de una ciudad italiana cualquiera para cobrar una deuda, mientras conversan satíricamente sobre lo divino y lo humano, el pasado y presente o la religión y la lucha de clases. Casi al final de su recorrido, tras perdonar la deuda y darse cuenta de la vileza de la burguesía a la que aspiraban parecerse, padre e hijo pierden el autobús que los iba a devolver a casa, por lo que deciden regresar caminando. Este recurso -autobuses, aviones y coches que, frecuentemente, dejan atrás a los protagonistas- es empleado por Pasolini como símbolo de un progreso que, por más que se intenta, no se logra alcanzar del todo. Mientras tanto, al avanzar ambos protagonistas por una ruinoso calle llena de escombros, un cartel muestra los kilómetros que separan ese insignificante e ignoto lugar de Cuba, remarcando así el contraste entre dos formas de enfrentar el capitalismo: la de Cuba, combatiéndolo, y la de Italia, rindiéndose a él. Justo en ese momento, Totò y Ninetto se topan con una gran toma de la calle: la marcha fúnebre por Palmiro Togliatti, el secretario general del PCI, muerto dos años antes.

Pasolini empela, aquí, numerosas imágenes de archivo del acontecimiento real, que ya fueron empeladas por el documental *Italia con Togliatti* (*L'Italia con Togliatti*, Amico y Arlorio, 1964), intercaladas con varios primeros planos de las reacciones de sus protagonistas ante la tristeza y la potencia colectiva del pueblo. Es necesario remarcar que estas imágenes no muestran, al menos de inicio, una auténtica toma de la calle, sino tan solo un cortejo fúnebre. En un primer momento, los miembros del PCI y otros prohombres desfilan por la calzada tras el

---

<sup>86</sup> Pese a lo rompedor de muchos de sus planteamientos estéticos, Pasolini estaba, en cierta medida, en abierta polémica con la modernidad. Podría decirse, por tanto, que era, de algún modo, antimoderno, recuperando aquí el término que Mirizio ya empleó en su obra *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014). Tal y como plantea Mirizio, Compagnon rescató, en 2005, el término *antimoderno* para designar una posición crítica, cultural y artística, que no es tan solo una reacción a lo moderno, sino una resistencia razonada al pertinaz culto a “lo nuevo” que imperó en los años cincuenta, sesenta y setenta, sustentada, a su vez, en un apego nostálgico al pasado, que él mismo resumía en un estar de vuelta de la modernidad en la modernidad (cit. en Mirizio, 2014: 9). Por su parte, en 1971, Barthes designó esta posición estética como un “estar en la retaguardia de la vanguardia” (cit. en *ibid.*: 9-10). Del mismo modo, Pasolini, al reivindicar lo arcaico frente a lo contemporáneo, mantenía una postura activa de fuga de lo moderno. Sin embargo, si en un primer momento creyó poder compensar la degeneración del presente con la objetiva supervivencia del pasado, más adelante, ya cercana su muerte en 1975, llegó a la conclusión de que la degeneración había adquirido un valor retroactivo que, a su vez, revelaba que la inocencia del pasado siempre había sido, en realidad, una mera ilusión (*ibid.*: 86) -“no lloro porque aquel mundo no vuelve, lloro porque su volver se ha acabado” (Pasolini, 1975: 187)-.

coche fúnebre, mientras el pueblo llano los observa avanzar desde las silenciosas aceras. Después de las élites, el proletariado se adueña de la marcha, pero lo hace representado por los sindicatos y organizaciones obreras de toda Italia, quienes, debido a su propia orquestación estructural y a la rigidez de su autogenerada representación formal, siguen colocando su avance más cerca del desfile que del acto espontáneo. Sin embargo, a punto de finalizar el cortejo, la masa rompe la frontera que la mantenía al margen y, embargada de un intenso y repentino *pathos colectivo*, se lanza a ocupar la calzada en memoria de su líder, iniciando, esta vez sí, una verdadera toma de la calle. Aunque este pasaje documental sea breve, es enormemente significativo para entender la intención política y narrativa de Pasolini, que, en ocasiones, puede llegar a no resultar demasiado evidente. Así, con estas imágenes, Pasolini está tratando de rubricar un contexto ideológico que flotaba en el ambiente en torno a 1966: el final de una época y de un modo de hacer política -la de las grandes esperanzas del comunismo, la resistencia y la lucha de clases-.



Al mismo tiempo, *Italia con Togliatti* establece un paralelismo directo con *14 de julio* (*14 de luglio*, Pellegrini, 1948), otro documental rodado casi veinte años antes, que narra el atentado fallido que sufrió Togliatti en 1948, y que provocó una de las mayores huelgas generales que Italia recuerda. Al comparar la forma tan diferente en la que estos dos documentales representan al proletariado tomando la calle, se puede extraer una mayor comprensión del sentimiento de pérdida que impregna la obra de Pasolini. Pellegrini, como Pasolini, también entremezcla el archivo y la ficción, pero, esta vez, la función de Totò y Ninetto la ejercen tres campesinos que acuden a entrevistarse con Togliatti justo antes del atentado. Estos personajes sirven como hilo conductor del relato y aportan la única visión ficcional y, a la vez, particular de la cinta, que apuesta por una dimensión colectiva, sin apenas dejar espacio para la individual. Tras el atentado, las masas italianas se movilizan inmediatamente, como guiadas por un mandato invisible, rubricando, de esa forma, una conexión directa con la voz del líder, por otra parte, la única diegética de toda la cinta. Su rápido

levantamiento no obedece, por tanto, a ninguna causalidad emocional, ni permite al espectador percibir el establecimiento de ningún *pathos colectivo* previo. Del mismo modo, aunque la masa real “de archivo” se muestre algo más caótica y desorganizada que la ficcionada -siempre ornamentada y muy coreografiada-, existe una evidente intención idealizante en el comentario y las secuencias guionizadas, que, de algún modo, logra impregnar también las partes documentales. Así, a través de este continuo ensalzamiento, Pellegrini trata de convertir un movimiento de masas espontáneo en el nacimiento de una nueva y esperanzadora realidad política para el movimiento comunista italiano.



*Italia con Togliatti*, por su parte, plantea un modo de representar al pueblo completamente diferente durante el duelo por la muerte de Togliatti. La idealización de la masa se ha perdido en buena parte, y, al mismo tiempo, la dimensión colectiva se ha visto comprometida por una individualidad que redefine a un proletariado mucho más diverso y heterogéneo, retratado, a su vez, con una cercanía infinitamente mayor que en la obra de Pellegrini. Esta nueva clase trabajadora, que tiene, por primera vez, un nombre y un apellido con el que se inscribe en la capilla ardiente, muestra ante la cámara una variedad mucho mayor de gestos, atributos y emociones, que, del mismo modo, responden a una progresión más causal y entendible. Estos planos en el exterior de la capilla certifican no ya la relación directa del líder con la masa de *14 de julio*, sino, en una inversión de términos, la relación de cada militante con su ausencia. Así, en un significativo plano fijo, se muestra una enorme fila de obreros aguardando para dar su último adiós al ataúd de Togliatti. Esta vez, los trabajadores aparecen reflejados en el cristal de la foto del líder muerto. La imagen de este nuevo proletariado llega, pues, tan solo como un pálido reflejo de aquello que una vez fue, certificando, de esta manera, que el pueblo ya no es la masa compacta que aguardaba el mensaje de su líder herido en *14 de julio*, sino un grupo de individuos que busca, en el fuera de campo, un tiempo pasado que tan solo es ya capaz de devolverles el vacío.

El dolor por la muerte del líder se mancomuna, pero aquí no solo se está llorando la pérdida de un líder que no verá el esperanzador futuro revolucionario de su pueblo, sino, también, la del propio pueblo mitificado, evidenciando así el nacimiento de ciertas tensiones internas de la izquierda italiana, que, con la muerte de Togliatti, habían visto desdibujarse también su camino hacia la revolución. Es, precisamente esa mirada hacia el vacío tras el ataúd, la razón por la que Pasolini usa estas imágenes para rubricar la vacuidad interior a la que se enfrentan Totò y Ninetto, pese a su cinismo y a su indiferencia. La incompreensión hacia sus semejantes es tal que al final de este pasaje documental, mientras prosiguen su camino, Totò asegura que nunca más le preguntará al pueblo hacia dónde va, ya que no se ve capaz de entenderlo. De esta forma, el descreimiento colectivo ante la identidad proletaria de las grandes gestas comunistas, que en *14 de julio* se anteponía a cualquier causalidad, y que ya comenzaba a intuirse en *Italia con Togliatti*, se revela en *Pajaritos y pajarracos* en toda su crudeza.



Ya el propio título hace referencia a un modo anticuado de concebir la dialéctica de clases: burguesía vs. subproletariado. Esos pajaritos y pajarracos, educados para honrar a Dios, pero no para superar el odio de clase, son un réquiem por un comunismo anterior que ya no tiene cabida en un mundo regido por el neocapitalismo, la cultura de masas televisiva, la alienación industrial y el estado de bienestar socialdemócrata. Redundando en esta idea, el cuervo que los acompaña durante buena parte del trayecto -hasta que Totò y Ninetto se cansan de sus enseñanzas y deciden comérselo-, representa la vieja intelectualidad marxista que siente que su tiempo ha terminado y que

sus palabras caen ya en el vacío. Los protagonistas, al comerse al cuervo, en un acto de canibalismo-comunión, están, en realidad, devorando simbólicamente el cuerpo del marxismo clásico, en una transubstanciación que demuestra la capacidad alegórica de Pasolini para entremezclar, en una misma parábola, comunismo y religiosidad.<sup>87</sup>

La presencia de la toma de la calle en la obra pasoliniana no se limita a este pasaje, sino que, al igual que en las obras straubianas, permanece significativamente presente a lo largo de todo el metraje, aunque de una manera mucho más simbólica. *Pajaritos y pajarracos* muestra, de forma recurrente, a Totò y Ninetto caminado por enormes escenarios vacíos, en grandes planos generales, similares a los de Tom y Aldo. Este tamaño de plano, como ya ocurría en las obras de Ford y Antonioni, remarca la pequeñez de ambos frente a la inmensidad del vacío, pero también parece dar cabida a toda una multitud que los acompaña. Sin embargo, a diferencia de las de *El grito*, las ruinas que esta pareja atraviesa no son espacios totalmente yermos y deshabitados, sino más bien paisajes interurbanos; descampados y barriadas chabolistas, que muestran el ocaso de occidente mediante una serie de espacios negados que los personajes habitan. Totò y Ninetto deambulan así por campos de conflicto, por lugares políticos habitados por una masa, casi siempre abstracta, que ha dejado de ser necesaria para entender que estos dos antihéroes enuncian a todo el subproletariado italiano. Un descreído, egoísta e individualista grupo social que, al mismo tiempo, se afirma a sí mismo ante la *Nada* que lo rodea y quiere devorarlo. De este modo, los impúdicos protagonistas, junto con la famélica y procaz pandilla que se les une ocasionalmente, toman la calle pisando fuerte, en un arrabal que, a su vez, les ha tomado a ellos por dentro, dejándolos también baldíos y estériles. Este deterioro, no solo paisajístico, sino además antropológico, se refleja en los descampados que recorren Ninetto y su padre, y también en su propia forma de colonizar esos no-lugares bautizados con los nombres de los “don nadie” que los pueblan, reivindicando, a la vez, un lugar dentro del cuadro y de la sociedad.

Para entender con profundidad los *spazi miserabili* pasolinianos (Didi-Huberman, 2014: 188) basta remitirse al seminal *travelling* de *Acattonne* (1961), en el que el protagonista persigue a su antigua mujer por una

---

<sup>87</sup> Pasolini busca en Cristo -que para él tenía una gran esencia revolucionaria y anticapitalista- la expresión recuperada de un nuevo empeño moral, es decir, de una superación del amor por el propio destino hacia un común histórico, que el italiano transfiere materialmente a Marx y Gramsci (Laurenti, 1976: 41). Pero, además, hay que tener en cuenta que el Pasolini de 1966 sufría una crisis de fe no solo en su catolicismo, sino también en su propia conciencia comunista.

ruinosa calzada. El espectador acompaña a Acattonne en su particular “hacer suya la calle”, impelido únicamente por el hambre y el ansia de libertad, ajeno a así cualquier ideología, tan solo síntoma de su propia necesidad. Transitar esas polvorientas calles y vivir esas vidas produce una gestualidad propia que, en su despiadada belleza, Pasolini trató de salvaguardar como un tesoro. Para ello, intentó evitar la generalidad que la miseria imprime a sus víctimas, tratando de retratar, no tanto su identidad colectiva como su misma alteridad.<sup>88</sup> Acattonne y Ninetto, en su total ausencia de conciencia de clase –“no sabes a cuánta gente tengo que hacer llorar hoy”-, se rebelan, a cada paso, contra un sistema que les ha dejado fuera, como auténticos mesías del lumpenproletariado italiano,<sup>89</sup> encarnando, al tiempo, todos sus vicios y realidades, y elevándolos, a su vez, a unas altísimas cotas poéticas que Pasolini logra entremezclar con un naturalismo casi documental. Como si ese simbolismo onírico, tan presente en ambas obras, fuese la única forma de escapar a la sórdida realidad (Crego, 2010: 131),<sup>90</sup> o quizá, de poder alcanzar, al fin, ese esquivo autobús.



<sup>88</sup> “No me llames Vittorio, Vittorio hay muchos, llámame Acattonne”. Acattonne trata así de individualizarse como modo de supervivencia. Y es que solo a través de su muerte logrará volver a ser Vittorio y reingresar en la colectividad de la que antes renegaba.

<sup>89</sup> Se suele reprochar a Pasolini –más próximo al campesino y al subproletario que al obrero- que separe la miseria lumpen de la proletaria, sin tener en cuenta que, para él, cualquier cuerpo que viva una vida indigna de ser vivida –el sardo, el homosexual, el lumpen- es ya, de por sí, un cuerpo revolucionario (cit. en Anzoino, 1971: 1-12). Gracias a su propio sentimiento de otredad –“vivo ya fuera de la sociedad” (cit. en Naldini, 1992: 335)-, Pasolini trata de interrogar y revertir la propia identidad lumpen, condenada, al mismo tiempo, al anonimato, a la invisibilidad, a la culpabilidad de su propia miseria y a la falsa homogeneidad, ya que el concepto “bajo el umbral de pobreza” puede designar realidades e identidades absolutamente diversas. Pasolini, que se rebelaba con ahínco contra ese orden de dominación simbólica –el lumpen como amenaza, como imagen de la condición de la que hay que huir obedeciendo todos los contratos sociales establecidos-, trataba de buscar un acercamiento frontal, cuerpo a cuerpo con el lumpen. Aunque, para ello, contraviniera incluso sus anteriores enseñanzas marxistas: “El lumpenproletariado, esa escoria integrada por los elementos desmoralizados de todas las capas sociales y concentrada principalmente en las grandes ciudades, es el peor de los aliados posibles” (Engels, 1850: Prefacio). De esta forma, Pasolini lograba desgarrar las imágenes hegemónicas para dar un rostro a los “sin rostro”, a aquellos que están “fuera de toda figuración social” (Farge, cit. en Brenez, 2006: 32), desde una cercanía total que impidiese ofrecer una imagen como quien ofrece una limosna (*ibid.*: 35).

<sup>90</sup> Pasolini es, al mismo tiempo, heredero y divergente del neorealismo, pero, indudablemente, la realidad sigue ostentando una dimensión fundamental en toda su obra. “Se ha dicho que tengo tres ídolos: Cristo, Marx, Freud. Son solo fórmulas. En realidad, mi único ídolo es la realidad” (cit. en Panzeri, 1988: 177).



La especificidad del tratamiento de la ruina interna de Pasolini reside en su convencimiento de que la identidad tradicional se desvanece, en favor de una nueva cultura -conformista, individualista y de consumo-, fruto de las mejores expectativas salariales y vitales del proletariado. Esta “mutación antropológica” supone un auténtico desgarrón en el decurso de la historia obrera, y da paso a “una nueva prehistoria” en la representación del pueblo (Giménez Merino, 2003: 76-78), que lo aboca a la miseria interior.<sup>91</sup> La nostálgica mirada de Pasolini alude a esas luciérnagas perdidas que simbolizan la belleza de la noche campesina y su íntima destrucción (Pasolini, 1975), es decir, a la pérdida de unos valores morales ya olvidados: esos que todavía demostraba Antonio al buscar desesperado una bicicleta para alimentar a su hijo en la obra de De Sica. Mientras tanto, Pasolini nos sitúa frente a Acattono, que roba el collar de su propio hijo, o ante Totò, incapaz de predicar con el ejemplo y educar a Ninetto en unos valores que él mismo ya ha perdido. Y es que Acattono y Totò tienen una conciencia limitada de sí mismos, por lo que ya no intentan enfrentarse al sistema, sino adaptarse a él, y ante la imposibilidad de trascenderlo, tan solo buscan “una tumba al sol” (Laurenti, 1976: 61-62), lanzados en una desbocada carrera hacia el vacío/*off* de la niebla/muerte en la que termina Acattono, o de la incierta niebla/progreso hacia la que se encaminan, al final, Totò y su hijo, dejando tras de sí un reguero de plumas ensangrentadas.

Aun así, Pasolini se acerca a estos dioses profanos de los suburbios -Acattono y Ninetto- con una voluntad constante de conocer y escrutar el rostro del otro, pretendiendo, de esa forma, retratar un gesto universal

---

<sup>91</sup> Para Pasolini, que despreciaba a su propia generación por estar demasiado ocupada en las luchas políticas y permitir el nacimiento del consumo de masas, la imagen dominante/burguesa representaba el vacío -tanto existencial como moral- que colonizaba el terreno de la ideología. La burguesía estaba imponiendo un modelo de vida unitario -valores, creencias, imágenes, lengua- de una vez y para siempre, desacralizando lo que hasta entonces había sido considerado sagrado, y, de este modo, generando un falso sentido de pertenencia en el joven proletario, que cada vez tenía más difícil distanciarse de la clase dominadora. Por tanto, para Pasolini, las nuevas luchas debían orquestarse contra las imágenes mismas de dominación, que se accionaban constantemente a través del patológico infierno cotidiano que generaba el aluvión diario de publicidad, prensa y televisión, que, para el cineasta, significaba un auténtico genocidio para las culturas populares (Giménez Merino, 2003: 79-85).



que recoja todos los tiempos, es decir, una mímica precisa que sobreviva y resista la nivelación y simplificación estructuralista a la que los somete la historia, al intentar siempre encuadrarlos dentro de un nuevo rostro publicitario, cosificado y deshumanizado. Para Pasolini, el rostro humano en primer plano es el lugar donde la miseria del ser deviene aparición y donde se revela su pobreza esencial (Didi-Huberman, 2014: 198), por lo que tomarlo como un valor de mercado es la mayor afrenta histórica que se podía cometer contra el subproletariado.<sup>92</sup> Pasolini es pues un melancólico Baudelaire moderno, que avanza por la ruina buscando rostros verdaderos y gestos arcaicos que pongan fin a la prehistoria identitaria en la que se está sumiendo el mundo occidental. Para ello, se permite usar el rostro como arma histórico-política, en la que cada gesto es un desafío vigoroso del pueblo a su desaparición figurativa. Por tanto, la pérdida del gesto de Acattonne sería para Pasolini un genocidio, y como cineasta, le corresponde a él tratar de consignar su final, como forma de resistencia ante la amenaza homogeneizadora de la cultura de masas (*ibid.*: 213-216).

*La rabia*<sup>93</sup> (*La rabbia*, 1963) es un ensayo-mosaico poético y político de imágenes de archivo con el que Pasolini recorre, nostálgico, los últimos diez años de la historia mundial -de la Revolución cubana al desmoronamiento del estalinismo con la llegada de los tanques a Hungría-. A largo de su metraje, se puede apreciar, aún más claramente que en *Pajaritos y pajarracos*, la particular idea de resistencia pasoliniana. *La rabia* defiende que cuando una comunidad olvida su clase se está condenando también a la autodestrucción, y ante esa terrible amenaza, Pasolini, como Straub-Huillet, siente la necesidad de rebuscar en el pasado, quizá no estratigráficamente como ellos, pero, sin duda, sí bajo la creencia de que solo la revolución pasada podrá salvar el presente. Como la imagen de Marilyn que reclama el futuro poseída de la caduca y fugaz belleza del presente, Pasolini exige a los hijos de la nueva generación ser dignos del pasado que los engendró, y para ello los insta a recomenzar su historia, interrogándola. Con esta reapropiación y remontaje del material de archivo, lo que pretende el autor es dialectizar

---

<sup>92</sup> “Cuando el mundo clásico se haya agotado, cuando hayan muerto los campesinos y los artesanos, cuando la industria haya hecho que el ciclo de la producción sea imparable, entonces nuestra historia habrá acabado” (Pasolini, cit. en Naldini, 1992: 237)

<sup>93</sup> Tal y como defendía Arendt, la rabia no es una reacción que surge automáticamente ante la miseria o el sufrimiento, sino que solo brota en el momento en que existe la creencia de que esas condiciones podrían modificarse, pero no lo hacen, es decir, cuando se ofende el sentido colectivo de la justicia (2004), y es precisamente a ese sentimiento al que apela Pasolini: a la frustración de no vivir en un mundo tan justo como podría llegar a ser.

la historia,<sup>94</sup> confrontando así tradición y progreso, ciencia y humanismo o capitalismo y marxismo. En definitiva, Pasolini ensaya aquí todo el marco ideológico y humanista que, más tarde, sublimará en la ficción con *Pajaritos y pajarracos*.

En 1963, Pasolini aún tenía esperanza en un nuevo modelo revolucionario, casi con seguridad kruscheviano, que readaptase la concepción obsoleta del PCI a los nuevos tiempos. Así, en *La rabia*, de la mano de Gagarin, querrá creer en la ilusión de un futuro revolucionario igualitario, lleno de fraternidad y paz, que deje “en el pasado los sangrientos caminos de la tierra”. Sin embargo, en 1966, tras la muerte de Togliatti, Pasolini ya no tenía tanta esperanza ni en el futuro ni el pueblo que lo llevaría a cabo. Aunque la intención de *Italia con Togliatti* fuera esperanzadora -tal y como demuestran las codas finales sobre la sucesión del partido tras la muerte del querido líder-, casi al final del metraje, un discurso de Togliatti resuena sobre las salas y anfiteatros vacíos de la sede del PCI, como un eco solitario que contradice, en parte, esa visión continuista. Si en *14 de julio* el discurso de Togliatti se oponía a la imagen del propio líder herido y a la del ansioso pueblo aguardándolo, ahora, frente a su alegato, solo hay ausencia y silencio. La aguda lectura de estas imágenes que Pasolini lleva a cabo no deja lugar a dudas: la lucha, tal y como se concebía, ya no existe. Es el fin de una época y el de una forma de representar al pueblo, que, ya en 1966, comienza a anticipar la explosión política, social y cultural que pondrá el mundo patas arriba solo dos años después.<sup>95</sup>

De los autores escogidos para analizar este periodo -Straub-Huillet, Pasolini y Bertolucci-, el Bertolucci de *Antes de la revolución (Prima della rivoluzione, 1964)* es, sin duda, el que mantiene una relación más directa

---

<sup>94</sup> Pasolini genera aquí una dialéctica prácticamente straubiana, basada en preguntar retóricamente a las imágenes del pasado acerca de las huellas del presente, como cuando se interroga a sí mismo, con cinismo, sobre las imágenes de la coronación de Isabel II: “¿Cuál es el futuro de una clase obrera que quiere ejercer su derecho a huelga en la hora del té?”.

<sup>95</sup> Es interesante cómo Pasolini se relaciona con dos de las identidades que emergerán de la nueva representación del pueblo a partir de Mayo del 68: los estudiantes y el tercer mundo. Pasolini creará un concepto propio de tercer mundo, que, para él, será todo aquel que carezca de representatividad socio-económica y cultural (Laurenti, 1976: 35), es decir, un nuevo “otro sin rostro”, que también, como el lumpen, habita en el seno de la sociedad, víctima de una hegemonía tanto económica como estética. Por otra parte, tras un primer contacto esperanzado con los estudiantes del 68 -que abrieron importantes brechas en la estructura social tradicional con las que no podía más que estar de acuerdo-, Pasolini comenzó, muy rápidamente, a criticar la excesiva lejanía de los estudiantes con la cultura tradicional obrera, que tan importante seguía siendo para él -los universitarios de la época estaban más centrados en el imperialismo norteamericano, en Vietnam o en las revoluciones de América Latina (Giménez Merino, 2003: 88)-. De esta forma, según su punto de vista, los jóvenes estudiantes estaban, sin saberlo, aceptando la estandarización y el utilitarismo del pensamiento único que el neocapitalismo estaba tratando de imponer, convirtiéndose así en un movimiento elitista, clasista y alejado del pueblo (Badenes Salazar, 2006: 219-220).

con el neorrealismo existencialista de Antonioni en *El grito*, agudizando sus elementos más representativos y, al mismo tiempo, provocando ciertas rupturas expresivas que terminan de introducir el cine italiano en la modernidad cinematográfica. Bertolucci recorre un camino deconstruccionista con el modelo anterior, que, progresivamente, va llevando su obra hacia la descomposición paralela de la narrativa y la figuración previas, por lo que llega a compartir ciertos puntos de esa disruptiva senda con la Nouvelle Vague francesa. En 1964, el jovencísimo Bertolucci, que había sido ayudante de dirección de Pasolini en *Acattonne*, estaba experimentado, como aquel, un fuerte desencanto con el modelo político del PCI. Este sentimiento de decepción, que imperaba entre los pensadores y cineastas europeos de la época, embargó a muchos de los protagonistas de las obras del periodo; intelectuales desclasados que, al igual que sus propios creadores, no encajaban dentro de la reaccionaria burguesía en la que habían nacido, pero tampoco entre los alienados trabajadores industriales. En *Antes de la revolución*, Fabrizio también orbita en torno a los mismos centros de gravedad que polarizaban los afectos del propio Bertolucci, debatiéndose así entre Clelia y Gina, entre el pasado y el presente, entre la burguesía y el proletariado. Las influencias del joven Fabrizio también son fluctuantes y pivotan alrededor de Agostino, su mejor amigo, que representa el romanticismo revolucionario y que muere al inicio de la trama, su tía Gina, con la que mantiene una relación incestuosa, o Cesare, su maestro y mentor, un profundo intelectual de la izquierda gramsciana.<sup>96</sup>

Esta sensación de desarraigo queda ya evidenciada en la primera secuencia de presentación del personaje. Fabrizio, como Acattonne, camina en primer plano por la calle. La ausencia de profundidad de campo solo deja ver el vacío tras él. De pronto, tras recitarle unos versos a la nada, comienza a correr desesperado. No se distingue un motivo claro para tal reacción, parece que estuviera huyendo de la niebla o del pasado, sin una causa ni un rumbo definidos. Lo que mueve a Fabrizio es el deseo de libertad, pero lo que le separa de Acattonne, esclavo, a su vez, de ese mismo impulso, son las diferentes ataduras de clase que sufre

---

<sup>96</sup> Esta dicotomía entre teoría de izquierdas y práctica revolucionaria, aderezada con elementos míticos freudianos, estará presente en gran parte de la futura filmografía de Bertolucci. En ese sentido, la decisión final de Fabrizio -abandonar cualquier motivación ideológica para casarse y aceptar su futuro aburguesado- puede llegar a entenderse como un vaticinio del rumbo que tomaría la carrera del propio director a partir del final de los años sesenta, mucho más orientada hacia el cine comercial de gran presupuesto y de influencia y producción norteamericana. Esta trayectoria recorrerá el sentido inverso a la de Godard, una de las grandes influencias de Bertolucci, que, tras el mayo del 68, se radicalizará hacia políticas de corte más maoísta y revolucionario.

cada uno. Fabrizio, burgués de nacimiento y revolucionario de teoría, vive en un intersticio, en un lugar intermedio entre la voz clásica, la fe y el marxismo, entre la ideología y el vacío reinante, por lo que intenta usar la política para dar sentido a su vida. Al fracasar, acabará eligiendo el camino fácil y anodino que le ofrece una boda burguesa. Ya durante su primer encuentro con Agostino, enfrentados a una verja que los limita, pero a la que, a la vez, ambos se aferran, confronta a su amigo con su propio vacío existencial -“¿tú qué crees que estás haciendo, la revolución?”-, anticipando así la triste realidad que él mismo irá descubriendo.

Fabrizio, perpetuamente insatisfecho, corre en dirección opuesta al presente de los demás burgueses de Parma -“me muevo entre personas fuera de la historia [...] me pregunto si el presente resuena dentro de ellos como dentro de mí, sin poder consumarse”-. Sin embargo, tampoco es capaz de sentirse identificado con el pasado revolucionario que Agostino representa, observando su caótico y patético “numerito” de la bici, cayéndose y levantándose repetidamente, como un espectáculo de circo que ya no tiene sentido. Como el tema principal de la banda sonora, *Ricordarti* de Paoli, Fabrizio y Gina sienten nostalgia del pasado, pero, al mismo tiempo, son conscientes de su inutilidad. “No sirve de nada regresar, las cosas nunca son las mismas”. Gina, en perfecta representación de esta aporía, construye un altar de fotos antiguas, ubicándose ella misma en su centro. La cámara y su mirada “*panean*” sobre el pasado, provocando una *straubiana* apertura de tiempo vertical, es decir, una especie de imagen en *abyme* del pasado, que ella misma rechaza dando la vuelta a las imágenes, al darse cuenta de su futilidad. El pasado ya no es un refugio para ellos, como tampoco lo es la realidad -“lo había imaginado diferente, la realidad es mucho peor”-, abocándolos así a un vacío impenetrable e irresoluble, contra el que, sin embargo, se rebelan: “Es asombroso lo vivos que estamos ante la muerte -el vacío total-, más vivos que nunca”.



Gina y Fabrizio son dos inadaptados, no se gustan a sí mismos, como tampoco a los demás, no son niños, pero tampoco adultos, juegan y mienten sin motivo, no terminan de encontrar el tono, ya no saben si reír o llorar, al igual que el espectador no puede estar seguro de si estos nuevos dioses de la vacuidad son hermosos o patéticos. Gina siente urgentemente la necesidad de que Fabrizio la mire, le reclama, le aguarda, pero, no logra atraerlo al cuadro. En su primera secuencia compartida, fuera del funeral de un familiar, ella está sola en el encuadre, hablándole a la nada. Frente a Gina no se encuentra el tan esperado contraplano de Fabrizio, sino tan solo el vacío. También, en su primera cita, son incapaces de encontrarse a la luz de las revoluciones pasadas, es decir, bajo la estatua de Garibaldi, por lo que vagan por grandes espacios de ausencia, no ya deshabitados, como en *El grito*, ni tampoco sórdidos, como en *Pajaritos y pajarracos*, sino llenos de gente a la que ni siquiera parecen percibir. Si Roma no veía a Umberto, ahora son Fabrizio y Gina los que no logran ver Parma. Fabrizio se evade pues del contraplano sin pretenderlo, incluso frente al joven proletario que le narra el terrible ahogo de Agostino, cuya imagen no logra alcanzar por más que lo intenta. De este modo, aun queriendo con desesperación compartir su encuadre con los demás, para quizá poder así comprender al otro, hay algo en su propio interior que se lo impide y que lo condena, irremisiblemente, a la frontalidad, al corte y a la ausencia.

El simulacro de toma de la calle de *Antes de la revolución* se produce antes o después -no llega a estar del todo claro- de la fiesta de l'Unità de Parma. En este sentido, mientras Fabrizio y Cesare pasean, un grupo de trabajadores parece estar retirando -acaso poniendo- los carteles, las verjas y las decoraciones de la marcha. Los protagonistas se cruzan con un operario que porta en sus manos un enorme cartel, como si estuviera liderando una gran manifestación. Sin embargo, el obrero camina solo, canturreando un himno, acaso recordando la marcha ya pasada. Los dos amigos también se topan con un grupo de niños en formación, que, por el contrario, parecen estar ensayando una marcha, quizá la próxima. Todo parece apuntar pues a que la toma de la calle anterior está siendo desmantelada, mientras que la futura aún está por ensayar. Fabrizio es, por tanto, el representante de una generación bisagra, que se ha perdido un modo de "ser revolucionario", pero que, aun así, no es capaz de luchar por su presente; dicho de otro modo, el protagonista de Bertolucci encarna a una generación extraviada, que no puede sino asistir a la ruina del modelo anterior de la toma de la calle, sin tener, todavía, nada con lo que poder oponérsele.



Lo dijo anteriormente Cesare: “Los italianos no entienden el 25 de abril, o lo entienden, pero lo olvidan demasiado pronto”. Es de amnesia, entonces, de lo que habla Bertolucci, de la falta de memoria como método de evitar la melancolía del sentido esfumado -“juro que todo esto se está yendo a la mierda”-. La voz en *off* de Fabrizio resuena sobre las imágenes de la toma de la calle desmantelada: “No me valen las revoluciones de un día, no me valen las huelgas, las luchas, las agitaciones sindicales, no me valen, quizá en el 48 valían, pero ya no. A mí ya no me basta salir a la plaza”. Aquí, Fabrizio no solo está planteando el final de la toma de la calle, sino también, el acabamiento de la conciencia de clase anterior; una desgracia de la que culpa al PCI: “Habéis permitido al proletariado soñar con los ideales burgueses, y ahora quiere mezclarse con ellos, vestirse como ellos, entender sus obras, sus libros”. Cesare, como Agostino, confronta de nuevo a Fabrizio ante la incoherencia de sus propias quejas: “¿Por qué pretendes del partido lo que no has hecho tú?”. La respuesta de Fabrizio vuelve a remitir a ese no-tiempo en el que habita, pero, esta vez, lo hace completamente impregnado de renuncia: “Tengo otra fiebre, una que me hace sentir nostalgia del presente mientras lo estoy viviendo. Ya no quiero modificar el presente, lo tomo como viene, mi futuro burgués está en mi pasado burgués, así que, para mí, la ideología ha sido como unas vacaciones. Creía que vivía los años de la revolución, en cambio vivía los años antes de la revolución, porque, cuando se es como yo, se está siempre antes de la revolución”.

*Antes de la revolución* dibuja pues una oda a la melancolía, a la pérdida de un tiempo mitificado donde reinaban el amor y la revolución,<sup>97</sup> a través

---

<sup>97</sup> Del mismo modo, Gina y Fabrizio construyen una historia de amor abocada al fracaso, agotada de antemano, como quien toma una medicina contra el aburrimiento. Como la niña del campanario en el que ya no queda nadie, que canta canciones del pasado mientras da la vuelta a unas cartas hasta desposeerlas de su significado anterior, ellos agotan una historia de amor clásica hasta hacerla perder todo su sentido. Es de ahí de donde surge el inexplicable llanto de Gina, consciente de la ausencia de esperanza y escudo ante el vacío que los acecha. Incluso su primera escena de sexo arranca por separado, cada uno excitándose para el otro en un cuarto, asilados del ser amado por el encuadre hasta que, bien avanzado el acto erótico, logran reunirse en el cuadro. En esa imposibilidad de la reunión amorosa comparecen, de igual forma, los espectros del Hollywood clásico y del Neorrealismo italiano para ser canibalizados, desgarrando así la historia de amor

de la languidez y la eterna duda en la que se sumen sus personajes, únicamente seres vaciados que no encuentran su lugar en la Parma urbana ni en la naturaleza en la que buscan refugio.<sup>98</sup> Si Straub-Huillet y Pasolini eran más bien benjaminianos en el sentido de intentar unir pasado y presente, o, mejor dicho, de conseguir que el presente rescate las imágenes del pasado para redimir las mediante la revolución, Bertolucci prefiere renunciar a ese “ángel poético” que viene a salvar la historia de las ruinas, por lo que ya tan solo le resta morir de melancolía (Ishaghpour, cit. en Losilla, 2010: 50). Y es por eso por lo que se le puede considerar, al menos en este aspecto, el autor más “moderno” de los cuatro propuestos. La “modernidad”, dividida entre la ausencia de referentes<sup>99</sup> y el fantasma de la inocencia perdida, es el inicio de lo que Daney llama “la muerte del cine”, caracterizada por una doble melancolía hacia el pasado propio y hacia el ajeno, en la que los cineastas aniquilan su propio objeto de deseo, actuando, a la vez, como el punto final de un modo de hacer cine y como el comienzo de otro. Las imágenes de amor y revolución, tantas veces reproducidas, ya no portan significado alguno, por lo que no pueden más que prendarse de sí mismas y enamorarse de sus propios fantasmas, condenándose así al duelo por un mundo perdido y también a la melancolía por aquel que nunca existió (*ibid.*: 178).

Bertolucci, como una Madame Bovary moderna, trata de evocar una nueva neurosis del cine, que se revelaba, a finales de los años sesenta, incapaz de ofrecer al nuevo espectador las emociones que necesitaba. Para ello, intenta, por un lado, celebrar, ante al agotamiento del lenguaje

---

clásica hasta su muerte por agotamiento, como ya se dijo en su día de *Al final de la escapada (À bout de souffle*, Godard, 1960). Bertolucci piensa aquí el cine como una constante intertemporal, en otras palabras, como la única referencia del paso del tiempo -“nada recuerda más al 46 que Bacall y Bogart”-, de un modo muy similar al que, casi cuarenta años después, volverá a plantear en *Soñadores*. Sin duda, el momento más referencial, en este sentido, es la secuencia de la cámara oscura. En ella, Gina aprovecha la oscuridad y la soledad de la estancia para sincerarse con un Fabrizio ausente, pero, a la vez, más presente que nunca. Por fin, ambos amantes pueden reunirse en un plano/contraplano, gracias a la magia del dispositivo, y por una vez, aunque sea invertido y a color, Gina puede dirigirse a una especie de contraplano de su amado, en vez de a la nada, -lo único que, por otra parte, queda ya para ellos-.

<sup>98</sup> Envuelta en la neblina de las orillas del Po, Gina se reencuentra con Puck, un amigo del pasado que vuelve a enfrentarla a ese mismo final epocal del que venía huyendo: “Aquí termina la vida y empieza la supervivencia. [...] Para nosotros, los hijos de la burguesía, no hay salida. [...] Ya no habrá estaciones, vendrán las máquinas. También para ti se ha acabado”. Puck le habla a un pescador, aunque, en realidad, parece estar dirigiéndose al río, mientras un pintor dibuja la fauna del humedal, como un historiador que registra los últimos pasos de un tiempo agotado que los arrastra a todos, animales y humanos, hacia su total desaparición.

<sup>99</sup> Esta fue una época en la que los “padres cinematográficos y estéticos”, o bien estaban muertos, o en permanente conflicto con sus “hijos”, por lo que solo pudieron quedar los “hermanos”, es decir, las relaciones horizontales y la camaradería de la que dan cuenta las asociaciones de críticos y cineastas en entornos y corrientes como la *cabierista*, la Nouvelle Vague, el Cinema Novo o el Free Cinema, por citar solo algunos ejemplos.

previo, el nacimiento de uno nuevo, y, por otro, resucitar, en cierto modo, los espectros de un tiempo anterior, idealizado y fetichizado, que, a su vez, pide cuentas al presente. “Hacía falta que ocurrieran muchas cosas”, comienza afirmando la voz en *off* de Fabrizio al inicio de la cinta, como diciendo “hacía falta que yo sufriera, es decir, que mi clase de intelectuales burgueses sufriera, para que mayo del 68 pudiera alzarse”. Cesare recupera esta idea al final de la obra, hablándole a sus alumnos sobre la imperiosa necesidad de seguir buscando a Moby Dick por los confines del mundo, refiriéndose, casi con toda seguridad, no solo al amor olvidado de Fabrizio, sino también a la revolución perdida, que, aunque Bertolucci tan solo pudiera intuirlo en 1964, estaba ya a la vuelta de la esquina.

### **2.3 El cine del mayo francés**

El clasicismo cinematográfico planteó un modelo basado en ciertos rasgos formales y narrativos -como la relación causa-efecto, el *raccord*, el plano/contraplano o la composición centralizada- que la modernidad erradicó, o más bien, transgredió. Sin embargo, en cuanto a la representación de la toma de la calle, la diferencia más significativa entre el cine clásico y el moderno es la percepción que se tiene del propio pueblo. Durante el clasicismo, el pueblo, aún oprimido, sojuzgado o inconsciente, permanecía, mientras que buena parte del cine moderno se asienta sobre la idea de que, o bien el pueblo ya no existe, o bien no existe todavía (Deleuze, 1987: 286-287). A partir de la crisis del 68, el cine militante comprendió que había llegado el momento de disipar la niebla en la que se había sumido el pueblo tras la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó que, de ese anterior vacío representacional, surgieran diversas identidades, acompañadas de sus consiguientes representaciones cinematográficas. Algunas de estas nuevas figuraciones se construyeron desde los márgenes, como el tercermundismo, el *Black Power* o el movimiento sindical de las huelgas mineras de Norteamérica, mientras que otras repensaron las viejas concepciones de clase, como hicieron los estudiantes universitarios, tanto en Europa como en EE.UU. Todos estos jóvenes, herederos de la anterior clase media, dieron, en 1968, un repentino golpe en la mesa alrededor del mundo, que quizá pudo comenzar en Francia.



Decir que mayo del 68 es un acontecimiento enormemente significativo para el imaginario político, social y cultural francés es afirmar una obviedad. Su impacto en la cinematografía de la época fue inmediato y poderoso, y, como no podía ser de otra forma, incidió, especialmente, en la construcción figurativa de la toma de la calle. Una de las principales modificaciones que plantea la filmación de las protestas estudiantiles del 68 es que, por primera vez, los agentes sublevados, es decir, al menos, en un primer momento, los estudiantes franceses, tenían relativo libre acceso a las cámaras de cine, por lo que pudieron registrar la revuelta desde dentro, con la libertad y la independencia que les permitía no tener ningún organismo económico, industrial o estatal detrás. Ellos mismos, como miembros del movimiento, elegían, junto a sus compañeros de comité, qué y cómo rodar. Esta cuestión reviste una crucial importancia y supone el primer paso hacia la democratización del registro de la toma de la calle, que, por primera vez, vence la esclavitud de la industria fílmica. Por tanto, no es ya que prevalezca el punto de vista del “hombre ordinario” frente al de la burguesía o al del observador externo, sino que es el propio “nuevo hombre ordinario” el que coge la cámara y se rueda a sí mismo tomando la calle.

Al igual que el propio movimiento del mayo francés,<sup>100</sup> este tipo de cine inmediato, entendido como crónica de lo acaecido durante el conflicto, tuvo un tiempo de vida muy breve. Sin embargo, casi inmediatamente después de su propio acabamiento, comenzaron a surgir nuevas formas de repensar el acontecimiento. El cine francés, al igual que los propios integrantes del movimiento, se lanzó de lleno a reflexionar no solo sobre lo ocurrido, sino también sobre las imágenes tomadas durante el mes y medio que duraron las protestas, semiotizándolas y resignificándolas cuando apenas se había apagado el fuego de las barricadas. Por tanto, cualquier análisis de las imágenes del 68 francés debería comenzar por distinguir estas dos etapas figurativas: la de las construcciones inmediatas y la de la reflexividad semiótica.

---

<sup>100</sup> Habitualmente, el proceso del mayo francés se suele dividir en tres etapas: una primera, caracterizada por la euforia y la expansión a otros sectores de la sociedad francesa; una segunda, llena de revisionismo crítico y de dudas dentro del propio sector de izquierdas; y una tercera y última, marcada por la desilusión y la muerte del movimiento.

### 2.3.1 Las construcciones inmediatas

Dentro de esta primera etapa, una de las obras que mejor encarna el espíritu de inmediatez y libertad del mayo francés, pese a haber sido estrenada diez años después del registro de las imágenes que la conforman, es *Grandes tardes, pequeñas mañanas* (*Grands soirs et petits matins*, Klein, 1968). En este documento-crónica, Klein se esfuerza por captar la revolución en directo a través de la mirada, no ya del autor, sino del operador-testigo que participa del acontecimiento,<sup>101</sup> mostrando la infinidad de lugares, gestos y acciones que tuvieron lugar en París durante los meses de mayo y junio desde una perspectiva inmediata. A través de todas estas manifestaciones, enfrentamientos con la policía, debates y *happenings*, Klein pretendía “filmar las huellas” del despertar del movimiento, pero, además, realizar un manual de instrucciones que explicase, paso a paso, cómo se gesta una revuelta (Layerle, 2009: 38).

En este sentido, una de las mayores máximas del cine político de los años sesenta es el deseo de contemporaneidad (*ibid.*: 33). El cine se entiende pues como un arte del presente, en el que aquello que no se ve “a tiempo”, jamás podrá verse verdaderamente (Daney, 2015: 30). Así que, aunque Klein trabaja con un preguión, la impredecibilidad del acontecimiento en sí mismo determina no solo el contenido del metraje, sino la fórmula de captación de las propias imágenes. De esta forma, la constante cámara al hombro, el dinamismo y la espontaneidad de la revuelta, así como el deseo de “no perderse nada” que embarga toda la cinta, se traducen en una mirada en permanente movimiento. La cámara gira pues sobre sí misma continuamente, como si fuera un testigo que mueve la cabeza para intentar captar la gran explosión de actividad que se está produciendo a su alrededor. Pero, al igual que ese hipotético observador, la cámara tampoco es capaz de captarlo todo, por lo que ofrece, por primera vez, una toma de la calle en la que se pierden cosas, en la que existen temblores, crepitaciones y picados involuntarios de la imagen, que, sin embargo, provocan una sensación de auténtica de cercanía y verosimilitud en el espectador, como si, de algún modo, este estuviera también allí, tomando las calles de París.

---

<sup>101</sup> El cine militante pretendía liberalizar el gesto de “filmación”, afirmando que cualquiera -y no solo un cineasta, como hasta la fecha- podía registrar un acontecimiento e inscribirlo en la historia. Del mismo modo, para poder llevar a cabo este tipo de filmación “ligera” -física e ideológicamente-, la revolución técnica, con cámaras menos pesadas y películas más sensibles, supuso un elemento clave para esta democratización del registro, que no ha hecho más que crecer desde entonces.

La intención de Klein al capturar estos “fragmentos de realidad” (Layerle, 2009: 37) es crear una imagen interna, pero, a la vez, compacta y global de lo acontecido durante aquellos días. Para ello, se sirve de un montaje basado en los encadenamientos y las elipsis temporales que aportan una falsa sensación de continuidad al movimiento, como cuando la construcción de una barricada nocturna se encadena con el amanecer de la misma calle devastada o el arranque de una carga policial se corta para mostrar los panfletos de los estudiantes pisoteados en el suelo. Del mismo modo, aunque siempre muestra un único punto de vista -el suyo propio-, Klein se esfuerza por fragmentarlo, cambiando la cámara de posición en incontables ocasiones, con la intención de ofrecer una imagen lo más plural y múltiple posible. Por esta misma razón, hay ocasiones en las que la cámara se muestra muy cercana al movimiento, rodeada de manifestantes e inmersa en el meollo de la acción, y otras veces, el punto de vista elegido es más lejano y distante, lo que permite una mejor visión, y, por tanto, un mayor entendimiento de lo que está ocurriendo en la calle.



Otro de los principales axiomas, no solo de Klein, sino de todo el movimiento cinematográfico del 68, es el convencimiento de que la cámara, y, por tanto, aquel que filma, no actúa nunca solo como mero “registrador” del acontecimiento, sino también como un participante más, que, lejos de aislarse, se confunde activamente con los hechos (Cortés y Fernández-Savater, 2009: 18). Pierre David señala que “la actitud militante consiste en filmar y ser, al mismo tiempo, un manifestante que filma. Ambas cosas son inseparables” (cit. en Layerle, 2009: 38), dicho en otras palabras, que el operador-testigo de Klein sería

una mezcla entre el testigo ocular y el participante presencial, es decir, un agente inventor y, al mismo tiempo, depositario de una historia en presente de la que se hace responsable. Esta es una idea eminentemente modernista y se basa en privilegiar el acto de filmar por encima de la propia película, entendiendo el cine como salvaguarda del acontecimiento y como una memoria revolucionaria, que aún, en sí misma, tanto la presencia del atestado del testigo, como la intensidad de la vivencia subjetiva (*idem*).

La cámara de Klein es, indudablemente, una cámara aliada que filma desde dentro del movimiento. Prueba de esta afinidad es la enorme cercanía de muchos de los planos, filmados a escasos centímetros de los rostros de los manifestantes, su dilatada longitud o las numerosas ocasiones en las que los manifestantes rodean y traspasan la cámara, como si esta fuera una piedra y el pueblo el agua de un río que la sobrepasa. Sin embargo, la cámara no llega, en ningún momento, a tomar la calle con los manifestantes, sino que prefiere salir fuera de la marcha y ver a sus compañeros avanzar. Esta “aliada lejanía” se percibe aún con más fuerza en las secuencias de represión, en las que, durante las múltiples y duras cargas policiales, la cámara “escapa” del acontecimiento para captarlo desde una distancia segura -detrás de un coche, desde una ventana, en la calle de al lado-. De esta forma, pese a ser, en teoría, una cámara militante, ni ella ni el operador reciben nunca la represión sobre sí mismos, como todos los demás participantes de la marcha. Esta cuestión, en absoluto baladí, revela una separación entre el que filma y el que se manifiesta, que sus creadores nunca pretendieron imponer, y que, de hecho, probablemente les horrorizaría, ya que una de sus principales intenciones pasaba por derribar cualquier tipo de frontera entre la élite cultural burguesa y el pueblo, democratizando, para ello, el punto de vista de las imágenes cinematográficas. ¿Es, acaso, el origen cultural de estos autores franceses -muchos pertenecientes o herederos de la Nouvelle Vague y de un prologando legado de cinefilia e iconofilia-<sup>102</sup> lo que les impide priorizar el acontecimiento por encima del registro?, ¿o quizá estos cineastas creen que la imagen debe

---

<sup>102</sup> La Nouvelle Vague surge casi diez años antes que mayo del 68, pero aun así lo preconiza. Aunque el tema de la clase obrera apenas es tratado por la filmografía de la corriente, el grueso de sus integrantes -provenientes, en su mayoría, de la burguesía- ostentaban un fuerte compromiso político. Así, detrás de sus innovaciones formales y estéticas existe una profunda reflexión ideológica, vinculada a su constante preocupación por el reflejo de la realidad, o, mejor dicho, por cómo reflejar su reflejo, al no confiar ya en la aprehensión de la realidad tan “ingenuamente” como en épocas anteriores (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 349).

salvaguardarse ante todo, incluso aunque para ello deban alejarse del pueblo?

En cuanto al tratamiento temporal de la revuelta, Klein propone, gracias a su falsa “cronología encadenada”, una suerte de toma de la calle mantenida en el tiempo, en la que, durante más de un mes, Francia vive un estado de excepción en el que la revuelta es la vida. Klein opera en sentido contrario al de Renoir, y en vez de romper el *pathos colectivo* de la toma de la calle para mostrar la cotidianidad de los sublevados, prefiere eliminar cualquier cotidianidad de su relato. Dicho de otra forma, Klein impregna de un *pathos colectivo* revolucionario cualquier acto de cotidianidad que tenga lugar durante el tiempo que duran las revueltas del mayo. Así, los mítines, los debates, las guarderías de la Sorbona o las mesas redondas están impregnadas del mismo sentido de levantamiento y ocupación que las enormes manifestaciones o los enfrentamientos con la autoridad. Por tanto, si se atiende solo a las imágenes mostradas por Klein, Francia vivió una toma de la calle constante durante todo mayo, presa de un *pathos colectivo* sostenido, pero, a la vez, mucho menos unitario que antes, ya que la propia morfología del movimiento, unida a su continuidad, permite apreciar sentimientos compartidos mucho más diversos que los anteriores.

Esta prolongación del acontecimiento, unida a la cercanía y participación del autor en los hechos mostrados, permite también atisbar una elevada conciencia de la cámara entre los participantes de las tomas de la calle. Los jóvenes interactúan con ella con frecuencia no solo hablándole directamente, interpelados por el propio autor que trata de reconducir o reactivar ciertos debates, sino también de forma espontánea, con la intención de que sus voces y sus gestos queden registrados para siempre. De esta forma, la cámara alcanza tal punto de corporeidad y significancia dentro de la propia marcha que se puede llegar a dudar si únicamente filma lo que está ocurriendo, o si, por el contrario, también es capaz de provocar ciertas derivas en la “atmósfera colectiva”, que, a su vez, podrían llegar a modificar el acontecimiento en sí, rompiendo, de esa forma, la ilusión de transparencia que había imperado durante el clasicismo. Klein subraya esta tangibilidad del registro en el montaje final, en el que muestra todas las claquetas empeladas en el documental. En este tipo de gestos, Klein parece querer encontrar un equilibrio entre su propia presencia y una cierta objetividad autoral, con la intención de que el público pueda elaborar sus propias conclusiones a partir del visionado de su obra.

En esta misma búsqueda por la no-dogmatización del espectador,<sup>103</sup> Klein renuncia a cualquier tipo de comentario, con la intención de que el movimiento pueda expresarse “por sí mismo” (Cortés y Fernández-Savater, 2009: 18). Ya en *Le droit à la parole* (Andrieu y Kébadian, 1968) se escucha “ponerse en huelga es empezar a hablar”. Por tanto, se puede entender el movimiento del 68 como una “toma de palabra” colectiva en un mundo hasta entonces silencioso (Badenes Salazar, 2006: 219-220). Durante el mayo francés, todo el mundo tenía algo que decir, por ello, la palabra escrita o hablada era básica en su cinematografía. Para que el movimiento pudiese hablar sin intermediarios, la voz adopta un estilo indirecto libre (Deleuze, 1987: 319), que actúa de forma completamente independiente de la imagen, apoyándola, confrontándola y dialectizándola al mismo tiempo, lo que consigue que la imagen del 68 sea, quizá más que nunca, verdaderamente audiovisual. En este sentido, Klein sigue la llegada de la palabra a diversos espacios: el odeón, la universidad, las asambleas, las calles, estableciendo, a su vez, dos claros antagonistas: el Estado y el pueblo. El primero aparece representado únicamente por los discursos de Pompidou o De Gaulle, sabotados por Klein mediante la alteración de la señal televisiva,<sup>104</sup> es decir, encarnando así una voz sin cuerpo; mientras que el segundo se muestra siempre embargado de movimiento y oralidad, como si fuera un cuerpo vivo que al fin tiene una voz con la que poder gritar.

---

<sup>103</sup> El cine de mayo del 68 concibe la libertad creadora como un principio inalienable con el que invitar al público a una reflexión constante que los comprometa social y políticamente. De esta forma, el cine desempeña una función crítica y movilizadora, que combate las formas hegemónicas, al ser capaz de comprender y compartir los aprendizajes de todas las formas de lucha revolucionaria (Badenes Salazar, 2006: 219-220). Klein puso de relieve la importancia del arte como instrumento de agitación social, intentando, junto al resto de autores del momento, dar muerte al arte burgués y mercantilizado, en beneficio de otro más próximo a las personas y a su vida cotidiana. Un arte que facilitara, a su vez, el advenimiento de una sociedad mejor (Badenes Salazar, 2006: 219-220), al usar el cine como bisagra entre la alienación, de la que se huye a toda costa, y la reconstitución de la fuerza de trabajo. La idea de revolución es, sin duda, el *locus* que cohesiona al cine de los años sesenta y setenta, singularizándolo y diferenciándolo identitariamente tanto del antes como del después, principalmente, mediante la percepción generalizada de estar viviendo un cambio profundo a todos los niveles posibles (Longoni, 2014: 22). Sin embargo, lo que define el carácter revolucionario de una obra no es su tendencia ideológica, sino su capacidad de transgredir el lenguaje y la cultura anteriores, es decir, no se trata tanto de conseguir hacer un relato de la revolución, sino de revolucionar el relato.

<sup>104</sup> Este recurso ya fue utilizado en la obra que más y mejor preconizó el 68, *Loi du Vietnam* (Lelouch, Varda, Godard, Marker, Resnais, Ivens y Klein, 1967), una película experimental y consensuada, en la que todos los realizadores se reunieron alrededor de un proyecto político común, aunque respetando las personalidades y subjetividades propias de cada uno. Así, en *Loi du Vietnam*, una película-bisagra entre el final de la Nouvelle Vague y los grupos de cine militante de mayo del 68, ya se emplean varias imágenes deterioradas, filmadas por Michèle Ray, cuya cámara, en un momento determinado, comenzó a rasgar la película durante la grabación de un discurso. En cualquier otra circunstancia, ese metraje habría sido descartado, pero aquí se consideró que aportaba un significado estético y semiótico a las imágenes que no convenía perder.

*Grandes tardes, pequeñas mañanas* no muestra un pueblo idealizado, pero, ciertamente, prefiere enfatizar las partes más positivas y esperanzadoras del movimiento y de la resurgida colectividad. Klein logra plasmar la sensación de que todo es posible -una idea muy propia de la juventud que marcó el sentir del 68-, de que el mayo francés es un maravilloso sueño colectivo, lleno de creatividad, ilusión y vitalidad, como una inflexión a partir de la cual todo puede replantearse. Aun así, ya puede percibirse -quizá por los diez años que separan la filmación de su estreno- cierta autoconsciencia de los errores y fracasos del movimiento en su evaluación de los acontecimientos. Así, Klein hace hincapié en las diferencias ideológicas y vitales entre obreros y estudiantes, que tantos problemas traerían al movimiento en el futuro, o en la poca implicación de ciertos sectores de la sociedad de los que se esperaba un apoyo mayor, como el hombre que continúa leyendo en su salón mientras bajo su ventana se sigue gaseando a los jóvenes. En definitiva, Klein parecía ser ya consciente de estar viviendo una especie de ensoñación,<sup>105</sup> plagada de noches de grandeza, pero también de mañanas de insustancialidad, sin poder estar seguro de si se hallaba frente al comienzo de algo nuevo o ante los estertores de una gran pérdida. En definitiva, se podría decir que lo que Klein intentó con *Grandes tardes, pequeñas mañanas* fue responder afirmativamente a la pregunta capital que el cine militante lleva haciéndose desde entonces: ¿Puede una película ser y, a la vez, actuar como un arma política?

Los *Cinétracts* (VV. AA., 1968), aún más hijos de su tiempo que *Grandes tardes, pequeñas mañanas*, probablemente responderían a esa pregunta con un sí todavía más rotundo que el ofrecido por Klein. Esta serie, montada con celeridad durante el mismo verano del 68, es una ferviente devota de esa forma de escritura con urgencia del presente, tan propia del cine sesentaiochero, por lo que nace fruto de una “erupción ideológica” absolutamente esperanzada -sus autores no tuvieron tiempo de ver más allá del propio movimiento- y también de la más profunda experimentación formal y estructural. La serie está compuesta por unas

---

<sup>105</sup> Esta profunda autoconsciencia de Klein, que, pese a su optimismo, deja vislumbrar una juventud marcada por una lucha de clases que no sabe cómo manejar, ni de qué modo encajar el movimiento estudiantil en la militancia obrera, ya estaba presente también en *Loín du Vietnam*. En su parte, Godard expone, precisamente, esa inevitable lejanía con la causa obrera. En un fragmento en el que asemeja Vietnam con las huelgas de la Rhodiáqueta -“a un obrero de Rhodiáqueta, Vietnam le enseña lecciones de lucha”-, Godard contrasta sus finas manos de cineasta con las curtidas manos obreras mientras reflexiona: “Como cineasta estoy separado de la clase obrera. Los obreros no ven mi cine, entre ellos y yo hay la misma separación que entre Vietnam y yo”. Aun así, no se rinde, por lo que, asumiendo esta lejanía, propone dejarse penetrar por las imágenes del conflicto, ya que Vietnam, para él, es algo más que una guerra, es un grito de resistencia de aquellos que han sufrido frente a los que se han reconciliado, entendiéndolo esta palabra al modo de Straub-Huillet.

cuarenta películas anónimas,<sup>106</sup> mudas, en blanco y negro, numeradas por un cartel y de una duración que oscila entre los dos y los cinco minutos. Todas ellas plantean un montaje de imágenes fijas filmadas, que entretejen fotografías, textos, dibujos y documentos. Al principio, la cooperativa de producción SLON (Société pour le Lencamente des Oeuvres Nouvelles) publicó un anuncio en el que invitaba a participar en el proyecto a todo aquel que quisiera; sin embargo, parece ser que, al final, la serie está realizada únicamente por cineastas profesionales.

Los *Cinétracts* usan elementos y temáticas muy variadas, pero todas tienen un foco de interés común: el espíritu revolucionario del movimiento del 68 y la toma de la calle parisina. Sin embargo, algunos autores “dialectizan” las imágenes del mayo francés, haciéndolas converger y conversar con imágenes de realidades sociales lejanas - como Cuba, Hungría o China-, de tiempos históricos coincidentes - como la inscripción “1968 como 1936” y las referencias a la Revolución francesa y al periodo colonial- o de obras de ideología similar -como *El acorazado Potemkin*-. Por tanto, se podría considerar que el mayo francés es el punto de partida vivencial que ancla el punto de vista de relato, a la vez que permite reinterpretar las realidades más lejanas en una doble lógica de estrechamiento y de apertura (Raymond, 2009: 169-170), que se detiene en el barrio Latino, pero que no se encierra en él, tomándolo tan solo como la zona de arranque de una crónica expresiva del movimiento de los pueblos del mundo hacia su emancipación.

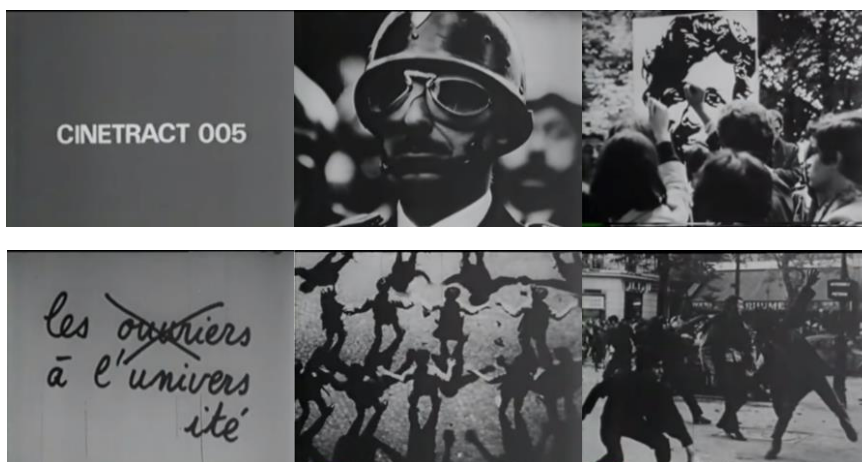
Al trabajar con imágenes fijas, todos los autores tratan de aportar movimiento a sus obras mediante múltiples herramientas. Por ello, los reencuadres, *zooms*, desenfoques, parpadeos, fundidos y encadenados son muy habituales en toda la serie. Así, a través del objetivo de aportar la impresión de movimiento, se producen las primeras relecturas y reformulaciones inmediatas de las imágenes del 68, muchas de las cuales son empujadas, en numerosas ocasiones, por diversos *Cinétracts*. Algunas son utilizadas con tanta frecuencia que cobran un estatuto particular, que termina actuando a modo de baliza para el espectador, a la hora de ubicar las imágenes en una senda tanto histórica como intencional. Estas recién nacidas imágenes icónicas de la toma de la calle

---

<sup>106</sup> Los *Cinétracts* optan por la supresión de la figura del autor -casi siempre de forma más nominal que otra cosa- y por un modelo de trabajo mucho más colectivo, flexible y antijerárquico. Este planteamiento, anónimo y horizontal, se opone al movimiento que precedió al cine militante del 68: la Nouvelle Vague y la política de autores *cabierista*. Resulta llamativa, en este punto, la rápida y total transformación de la ideología de Godard, que encabezó ambos movimientos contrapuestos con apenas unos años de diferencia (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 116).



sesentaiochera dejan de entender la masa en función de su cantidad, justo al contrario de lo que ocurría en el cine clásico, que, muchas veces, necesitaba de grandes planos generales para poder dar cuenta de la fuerza colectiva de la multitud. Los *Cinétracts*, por el contrario, miden la masa más como símbolo que como número, por lo que las imágenes se centran en retratar momentos de gran carga emblemática o alegórica - como un beso ante la policía, un puño en alto o un joven subido a una farola-, sin necesidad de reforzarse siempre con otras imágenes que (de)muestren la magnitud de la colectividad.



La crítica antigauillista impregna la práctica totalidad del metraje, pero es interesante que apenas aparezcan imágenes de los líderes del momento. Así como en ciertos periodos del cine clásico se achacaba la ausencia del contraplano del pueblo en la imagen del líder, aquí sucede justo lo contrario; lo que se elimina es el contraplano del líder, dejando al pueblo enfrentarse a la historia ya “sin supervisión”, en un desafío antiautoritario muy propio del ideario de la época. También es harto significativa la glorificación de la violencia estudiantil que demuestran los *Cinétracts*, mucho más evidente que en *Grandes tardes, pequeñas mañanas*, pero, paradójicamente, esta mitificación de la furia revolucionaria llega de la mano de un fino uso del sentido del humor y la ironía, que tampoco se percibía en la obra de Klein. De ese modo, si bien estos jóvenes siguen queriendo inscribir sus experiencias en el ojo de la historia, probablemente por la desconfianza en el modelo político previo y en la demonizada comunicación de masas, parecen ser muy conscientes, en todo momento, de que la historia no es tan definitiva como les habían hecho creer hasta entonces. Por esa misma razón, sin perder nunca la esperanza en el movimiento, se permiten

entremezclarlo con una cierta comicidad, que siempre había sido menos habitual a la hora de narrar las luchas políticas, con las onerosas excepciones, siempre ficcionales, de Chaplin y, en cierto modo, de Renoir.

Como estos autores, a su vez, han dejado de confiar en que las imágenes hablen por sí solas y las consideran necesitadas del refuerzo de otros leguajes expresivos, no solo las contrastan entre sí, sino también con numerosos textos y grafismos, ya sea en forma de intertítulo, de titular de presa o de pintada callejera. Por tanto, los *Cinétracts* muestran, como también hizo Klein, la transmisión de la palabra colectiva, pero, esta vez, a través solo de la palabra escrita y su inclusión *en, sobre y entre* las imágenes fijas. Así, la grafía se inscribe en el montaje como un eco o una nueva señal, es decir, como otra baliza más capaz de ayuda al espectador a despertar a la militancia y al compromiso político. Los *Cinétracts* ponen, de esa manera, a las imágenes y a los textos a dialogar entre sí, inventando un nuevo método de contradicción sin síntesis dialéctica, con la intención de erigirse como una especie de cine-panfleto que oponga la contrainformación a la información hegemónica de los medios de producción tradicional. De ese modo, estos anónimos autores comparten sus reflexiones a través de ese “filmarmontar” instantáneo -al filmar solo imágenes fijas, se montan en el propio rodaje-, en la confianza de que a través de la aporía del paso de una imagen fija a otra se puede generar un sentido propio y un deseo revolucionario (*ibid.*: 176-180). Por ende, en este ir y venir por las imágenes y sus significados se genera una suerte de vagabundeo que se asemeja al deambular de la memoria por el pensamiento (*ibid.*: 172).

En este preciso punto se puede percibir el tiempo que tuvo Klein para dejar reposar el material filmado en el 68, en contraposición a las inmediatas asociaciones de ideas de los *Cinétracts*. El peso de la interpretación histórica de Klein se evidencia en la presencia constante de esas mañanas que ponen fin a la grandeza de las noches precedentes. La melancolía de esos amaneceres se opone a la efervescencia creativa de los *Cinétracts*, cuya única misión, más que analizar los hechos para inferir verdades, es tratar de crear efectos de ruptura que les permitan internarse en la realidad, para, de ese modo, captarla e inscribirla en la historia y, de esa forma, ser capaces, inmediatamente después, de resignificar y dialectizar esa misma realidad, en una suerte de suspensión temporal que nunca piensa más allá del “esta noche”. Así, a través de su constante y expresiva confrontación de la imagen, los *Cinétracts*

pretenden, únicamente, suscitar rebeldía y diálogo, o mejor aún, un despertar que permita repensar y prolongar la experiencia revolucionaria y, a la vez, profundizar en el sentido de la revuelta y la toma de la palabra colectiva.

Los *Cinétracts* son, por tanto, obras autoreflexivas, pero, a la vez, desean compartir sus ideas y razonamientos, aspirando a ser respondidos y contestados, en una labor conjunta del espectador y el realizador, que, una vez igualados en jerarquía, descubren juntos la propuesta del segundo. En su montaje confrontado, esta serie realiza no ya una síntesis, sino una “dialéctica de la retirada” (*ibid.*: 180), que abre un espacio a la discusión y al debate político que rellena los intersticios que se generan entre las imágenes y los textos. Por otra parte, cada uno de los *Cinétracts* es una película en huelga desde su misma concepción, por lo que se orquesta como una pieza de resistencia, al margen del sistema comercial y de la industria cultural (López Montero, 2018: 1). De esta manera, los *Cinétracts* buscan una coherencia mayor entre sus presupuestos ideológicos y sus modos de realización y producción (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 116). En definitiva, el cine militante del 68 se considera político, no solo porque denuncia situaciones de opresión o lucha alrededor del mundo, sino porque la producción y distribución de sus obras intenta serlo también. Sus autores asumen pues la necesidad de reconfigurar las herramientas del cine anterior, fomentando así una mayor autonomía creadora, el alzamiento de nuevas subjetividades que derriben antiguas fronteras sociales y la negación frontal de una representación hegemónica y externa de los oprimidos que beneficie a sus opresores.<sup>107</sup>

Por último, alejándose ya del centro del acontecimiento e internándose cada vez más en la sima de la reflexión semiótica, se encuentra una *rara avis* dentro del cine militante de las construcciones inmediatas del 68: *La*

---

<sup>107</sup> Benjamin, en *El autor como productor* (1934), ya detectaba las transformaciones irreversibles que padecía el arte de su época; un arte que estaba perdiendo su capacidad “aurática” al volverse cercano y en constante peligro de reificación. En la recién estrenada sociedad de masas, este tipo de arte ostentaba un nuevo papel crítico, es decir, un novedoso rol social basado en la responsabilidad política. Por tanto, se podría decir que el arte estaba abandonando su anterior connotación ritual, para convertirse en un medio de revolución política, consiguiendo que, a su vez, el artista pasase de ser considerado un genio a ser considerado un productor. En su texto, Benjamin analiza las condiciones de la producción artística de un modo similar al que Marx utilizó para estudiar las condiciones de producción económica, incorporando, así, al proceso artístico, las funciones del materialismo dialéctico. Para él, el mejor ejemplo de “obra política” sería, indudablemente, el teatro épico de Brecht, puesto que consigue refuncionalizar la forma literaria de sus obras, suprimiendo las oposiciones entre emisor y receptor y también entre técnica y contenido (Carvajal, 2004: 287-289).

*Révolution n'est pas qu'un debut. Continuons le combat* (Clémenti, 1968).<sup>108</sup> Si bien *Grandes tardes, pequeñas mañanas* y los *Cinétracts* pueden considerarse como dos de las obras más representativas del espíritu libertario de su tiempo, tanto en lo ideológico como en lo político, la obra de Clémenti puede hacer lo propio en lo plástico, ya que apenas bebe de dogmas ni estéticas anteriores y se muestra claramente rupturista en el aspecto figurativo, no solamente con el modelo anterior, sino también con el de sus propios coetáneos. Lo que *La Révolution n'est pas qu'un debut* propone es un mayo del 68 pasado por el filtro visual de la época modernista que tanto marcó al movimiento. Para ello, Clémenti ofrece una pieza corta sobre el mayo francés, planteada desde una perspectiva más alejada de su núcleo que los casos anteriores -a caballo entre París y Roma-, mediante la confrontación de una serie de imágenes de las protestas parisinas con varias tomas caseras en las que el autor muestra a su familia, a un grupo de *rock* tocando o a unos juguetes “actuando” en una especie de teatrillo, entre muchas otras posibilidades figurativas.

En su afán transgresor, Clémenti se dedica a investigar tratamientos estéticos novedosos, o, al menos, poco utilizados hasta la fecha; algunos de ellos, incluso, heredados de la televisión, un medio habitualmente menospreciado y denigrado por el gran grueso de cineastas militantes de la época. El constante parpadeo, la superposición de imágenes, el uso del neón, de la grafía intermitente o del estridente coloreado de los fotogramas, por citar solo algunos de los efectos empleados, unidos a una profunda edición de la banda de sonido, que pasa a ser una cacofonía de voces distorsionadas, golpes de porras, gritos de la masa, risas de niño y música *rock* consiguen un estilo mucho más televisivo y moderno que los *Cinétracts*, llegando a rozar casi la “estética videoclip”. Toda esta información plasmada en el plano genera una especie de imagen en *abyme* hipnótica, casi vertical, formada por numerosas capas de contenido, que unas veces se suman y otras se contraponen, llegando

---

<sup>108</sup> El cortometraje, de veintidós minutos, se descubrió veinticinco años después de su montaje, por lo que no se considera parte del “listado oficial” de las Producciones Zanzibar, pero, sin duda, forma parte de su constelación de influencia, tanto por su planteamiento como por la presencia de numerosas figuras del grupo en los créditos. Las Producciones Zanzibar, engendradas a la luz del movimiento de mayo del 68, ilustran un capítulo poco conocido del cine francés. Estos jóvenes cineastas, intelectuales y revolucionarios, buscaban, ante todo, desgarrar la idea tradicional de autor y “agarrar al espectador por la nariz” con sus obras. El grupo apostaba, también, por la naturaleza efímera de sus creaciones, por lo que casi nunca llegaron a distribuir las, incluso, en ocasiones, ni siquiera quisieron proyectarlas. Del mismo modo, la documentación de las “películas Zanzibar” se vuelve aún más difícil por el hecho de que el realizador más insigne del grupo, Philippe Garrel, nunca haya llegado a emplear la denominación “Zanzibar” (Shafto, 2009: 251-252).

a impedir incluso, en alguna ocasión, que se puedan distinguir unas de otras.<sup>109</sup>



En *Grandes tardes, pequeñas mañanas* se percibía una sesentaochera e imperiosa necesidad de “verlo todo”, que también está presente en las imágenes parisinas de Clémenti. De este modo, al contrastar esta exigencia por “captar la totalidad” con sus imágenes familiares -en principio, más pausadas e informales-, se revela una idea que la obra de Klein, probablemente debido a su propia urgencia por narrar el acontecimiento, no permitía apenas reflexionar: y es que, al intentar registrar “toda la realidad”, la cámara muestra zonas barridas por la lente en las que no puede apreciarse nada con claridad hasta que esta vuelve a fijarse de nuevo en un punto. En la mente humana, este “barrido” es un proceso elíptico automático, que ahorra a la razón tener que identificar y procesar todos esos espacios intermedios, casi vacíos de información relevante. Sin embargo, al intentar hacer lo mismo, la cámara fracasa estrepitosamente. Así, en su búsqueda de realidad, el documental militante se topa con una paradoja: ¿es acaso al ficcionar una toma de la calle -es decir, al guionizarla, captarla desde un punto estratégico y montarla- cuando su mensaje se transmite mejor?, ¿está el cine condenado, por tanto, a ficcionar la revuelta eternamente, o, por el contrario, se debe aceptar que, aunque la cámara solo pueda ofrecer fragmentos codificados y retazos de su totalidad, su lectura de la realidad sigue siendo igualmente válida y eficaz?

---

<sup>109</sup> Contradiendo el enorme contraste que se podría esperar inicialmente, los dos tipos de imágenes -revueltas de París y películas domésticas- empastan perfectamente, en parte debido a la textura similar de ambas. Como el resto de imágenes del 68, las tomadas por Clémenti en París no terminan de tener un acabado “clásico académico”, debido al propio dinamismo del acontecimiento, a las carreras, a los movimientos bruscos y a la cámara al hombro, por lo que, pese a estar en blanco y negro, se funden casi con suavidad con las imágenes caseras a color, también llenas de imperfecciones, de temblores y desenfoques. Clémenti consigue ese barniz homogeneizador a través del agresivo tratamiento al que somete a todas las imágenes, que las equipara e iguala mucho más fácilmente de lo que podría parecer en un principio. *La Révolution n'est pas qu'un debut* logra así, al teñirlos de estridentes colores, unir dos mundos en un mismo ritmo, aunque este sea más lento o más rápido en función de la ocasión. Estos colores oscilan del rojo más intenso al azul más frío según la emoción predominante y el ritmo impuesto, pero siempre regidos por un efectivo y evidente sentido narrativo y tonal.

Clémenti hace, por otra parte, un tratamiento visual de la toma de la calle lisérgico, “setentero”, que evita cualquier convencionalismo formal e ideológico, huyendo así de la seriedad con la que los cineastas militantes se tomaban su propio compromiso político. *La Révolution n'est pas qu'un debut* está basada pues en una creación más espontánea, pero igualmente asentada en asociaciones de ideas sugestivas y poderosas, que también invitan, acaso de una forma menos obvia y canónica que los *Cinétracts*, a reflexionar y dialectizar el acontecimiento con la historia.<sup>110</sup> Una historia mucho más personal, quizá, pero sin dejar de ser, al mismo tiempo, colectiva -lo personal es siempre político-. De esta forma, la pátina alucinógena y sinestésica con la que Clémenti recubre todos los fragmentos rodados logra entreverar, en cierta medida, un concierto de *rock* con una carga policial o una marcha estudiantil con un paseo familiar. El tono que esta mezcla obtiene es mucho más expresionista, moderno y *sexy*, si se quiere, que el del anterior cine militante, pero también, en cierto sentido, más simbólico. Esta extraña mezcla entre *Cinétract* y álbum familiar, entre documento personal e histórico (Shafto, 2009: 249-250), traspasa el acontecimiento y coloca al espectador contemporáneo en un extrañamiento que le permite trascender hacia el “sentido obtuso” barthesiano,<sup>111</sup> que, a día de hoy, ha llegado a impregnar las ya archiconocidas imágenes de la revuelta de París.

*La Révolution n'est pas qu'un debut* parece ser consciente de que mientras las revoluciones importan por aquello en lo que desembocan, las revueltas interesan por lo que revelan (Le Goff, 1998: 36), de ahí su insistente y tenaz llamamiento al futuro, tal y como demuestran los frecuentes planos subjetivos del autor llevando de la mano a su hijo,

---

<sup>110</sup> A lo largo del metraje, se suceden todo tipo de confrontaciones iconográficas y textuales, que, a su vez, crean interrelaciones temporales y espaciales de forma muy similar, en el fondo, a la empleada por los *Cinétracts*. En este sentido, Clémenti presenta de forma paralela, en primer lugar, dos fechas históricas de 1968: el 22 de marzo en Nanterre y el 6 de junio en EE. UU. -el nacimiento del movimiento y la muerte del líder político, Bobby Kennedy-; así como también las imágenes de su hijo en relación a las de un joven *Black Panther* ensangrentado, que representan la inocencia enfrentada a la violencia; del mismo modo, compara fragmentos de una carga policial con los de un concierto, en el que los golpes de batería se acompañan a los disparos de la policía; o, por último, culmina su obra con una secuencia de su mujer levantando una bandera roja por el balcón, pero, en vez de izarla en las agitadas calles de París, como sería lo lógico, lo hace en una pacífica vía romana, en una suerte de *performance* universalizadora del movimiento revolucionario.

<sup>111</sup> Barthes afirmaba que en cualquier intento de expresión se distinguen tres niveles: el de la comunicación, que aborda la información ofrecida, el de la significación, que trata los signos y su simbolismo, y el de la significancia, que se encarga de aquello que está “más allá” de lo que desvela el segundo sentido. El nivel de la significancia sería el del “sentido obvio”, que siempre es intencional -lo que el autor ha querido expresar, es decir, lo que está ante los ojos-, mientras que el de la significancia sería el del “sentido obtuso”, que no puede describirse, analizarse o interpretarse, ya que tan solo se percibe. Este sobreañadido no tiene un significado que el autor le haya dado intencionalmente, sino que es lo que es “naturalmente”, por tanto, se trata de algo que, si bien no se nombra, siempre está ahí (1982).

guiándolo, tal vez, hacia las posibles luchas venideras. Del mismo modo, es probable que la relativa distancia desde la que Clémenti vivió el mayo francés establezca, a su vez, una distancia intermedia en su propia lectura del acontecimiento, gracias a la cual podría ser capaz de percibir, antes que nadie, el fracaso del propio movimiento insurreccional. Esto explicaría su imperiosa necesidad de marcar una continuidad o un porvenir del movimiento que él mismo dejaría en suspenso mediante dos planos consecutivos: uno de su mano abriéndose -dejando al movimiento volar libre- y otro de un joven avanzando con los ojos vendados -hacia su incierto mañana-. De esta forma, pese a su total falta de certezas, Clémenti estaría demostrando su confianza en que ese combate revolucionario, lejos de ser únicamente un debut, podrá continuar mañana.

### **2.3.2 La reflexividad semiótica**

El temprano fracaso del movimiento sesentaiochero provocó un proceso casi inmediato de semiotización a través de las imágenes del acontecimiento, lanzando así al cine moderno europeo hacia una profunda reflexión sobre qué era lo que había fallado, por qué había fallado y qué es lo que no podía volver a fallar. Se puede afirmar, por tanto, que mayo no se detuvo en mayo, por lo que sus ecos también debieron ser filmados (Comolli, 2010: 89). En consecuencia, a partir de 1969 y durante toda la década de los setenta, se abandonan las anteriores “crónicas guerrilleras”, al modo de Klein, para comenzar a producir “películas-barricada”, que desarrollan diversas formas de repensar el movimiento a través del montaje. Entre estas herramientas de introspección semiótica destacan la confrontación del testimonio con el archivo del Grupo Medvedkine, el extrañamiento reflexivo de Godard y la resignificación del propio archivo de un Marker que ya por entonces actuaba en solitario.<sup>112</sup>

*À bientôt j'espère* (Marker y Marret, 1968), que fue realizada durante la huelga de la Rhodiacta, y, por tanto, antes de que el mayo francés se

---

<sup>112</sup> Además del cambio político y social imperante a partir del fin del mayo francés, la huelga pasiva de los laboratorios parisinos, los desacuerdos en el tratamiento y la propiedad del fondo común de imágenes y, como no, la prisa de la propia sociedad por avanzar hacia un nuevo consenso, acabaron rápidamente con las intenciones de creación horizontal y de paternidad colectiva de las obras del mayo, por lo que cada cual -individuo o grupo- terminó por atrincherarse en su propia mesa de montaje y en sus propias ideas, en un proceso de abstracción reflexiva individual.

desencadenase, aunque indudablemente está ya impregnada de su mismo sentir, pretende confrontar la memoria del testigo con las imágenes de archivo del acontecimiento pasado. Como en buena parte del cine militante, el objetivo del Grupo Medvedkine era conformar una alianza emancipadora entre cineastas y obreros, proporcionando, a estos últimos, equipos de filmación y cierta formación técnica, para que así pudieran expresar sus propias inquietudes y aspiraciones, sin necesidad de la mediación de intelectuales o cineastas (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 114).<sup>113</sup> Sin embargo, tras ver *À bientôt j'espère*, los obreros de la Rhodiaceta se quejaron de que el Grupo Medvedkine había idealizado la lucha y subestimado la “pequeña militancia mediocre, pero necesaria” (Layerle, 2009: 41). De esta demanda, surge *Classe de lutte* (Marker y Grupo Medvedkine, 1969),<sup>114</sup> que trata de mostrar estos modestos combates cotidianos siguiendo los pasos de Suzanne, una joven trabajadora de la CGT (Confederación General del Trabajo), mientras intenta construir un sindicato en la fábrica de Besançon. De esta forma, con el indisoluble dúptico *À bientôt j'espère-Classe de lutte*, el Grupo Medvedkine transita de una cinta “militante sobre la condición obrera” a una cinta “obrero militante” (*idem*), o, dicho de otro modo, desde el entusiasmo de la primavera del 68 a los balances del invierno del 69.

*Classe de lutte*, además de ser más cotidiana que *À bientôt j'espère*, es más expresionista y poética y se muestra más humana y personal, al experimentarse a través de las vivencias de una sola obrera y no de un grupo, como en el caso de la cinta de 1968. Por ello, en *Classe de lutte* es posible una mayor distinción entre lo ideológico y lo emocional, así como entre las políticas sindicales y las sensaciones agrídulces de la lucha de Suzanne, más mínima, precaria, continua y solitaria que la gran huelga de la Rhodiaceta, y, por tanto, mucho más dura. Del mismo

---

<sup>113</sup> Que *Classe de lutte* arranque en una sala de montaje no es casual, ya que el Grupo Medvedkine pretende dejar claro, en todo momento, su inclinación por la descentralización del cine, que, para ellos, debe dejar de ser una área profesionalizada e industrializada, para ponerse al servicio de cualquiera que quiera narrar sus luchas. El Grupo tampoco concibe sus obras como productos acabados en sí mismos o como sistemas cerrados en su plenitud de forma y contenido, sino más bien como aportaciones abiertas, que buscan prolongarse y completarse a través del debate de/con los espectadores (Layerle, 2009 (2): 41).

<sup>114</sup> “Un buen día, decidimos hacer una película a partir de una secuencia que habíamos rodado en Yema, en la que se veía a una joven militante de la CGT tomar la palabra por primera vez. Nuestra idea fue, partiendo del personaje de Suzanne, hacer una película que mostrase precisamente ese recorrido, ese trabajo mediocre, ese trabajo diario, ese trabajo de militante sin gloria y cómo se constituye un sindicato, qué es un sindicalista, qué es la lucha diaria. [...] No queremos hacer un gran fresco sobre la lucha de clases, simplemente queremos mostrar que, si pasan cosas en Francia y en el mundo es porque en las fábricas, en Francia y en el mundo, hay pequeños militantes y pequeñas militantes, que además pueden ser guapas, eso no importa, que hacen una pequeña labor, sencillamente, una labor gris y que un sindicato no nace de la nada” (Marker, cit. en Vatié, 2009: 113).



modo, el análisis de Suzanne, además de dar una mayor relevancia al conflicto de género en la lucha obrera, es bastante más agudo, rico y atractivo que el de los numerosos obreros entrevistados en la primera cinta. Sin embargo, pese a estas diferencias, ambas obras tratan de reflexionar sobre el poder que la imagen tiene para evocar la realidad, incluso por encima de la propia memoria. El Grupo Medvedkine se esfuerza así por dejar claro, en todo momento, que el espectador se encuentra frente a una reformulación, un recuerdo, es decir, ante la recreación de un tiempo pasado -aunque solo haya pasado un año desde los acontecimientos de la Rhodiaceta y unos meses de los de Besançon-, mediante la que se intenta comprender no solo lo que pasó, sino lo que debe pasar a partir de ahora. Por ello, tanto los testimonios de Suzanne y los obreros de la Rhodiaceta como el comentario en *off*-con el que se analiza, contextualiza y repregunta a las imágenes pasadas y a los testigos presentes-, aparecen impregnados de dudas, reformulaciones, imprecisiones y autocuestionamientos. De esta forma, los propios actores del conflicto, al enfrentarse a las imágenes de los acontecimientos vividos, rememoran, a través del archivo, cuestiones que no recordaban, que ignoraban o que pensaban diferentes -“no recuerdo por qué dije eso”, “¿esto fue así?”-.

La idea central del díptico -aprender de los errores del pasado para las luchas futuras- se subraya, en *À bientôt j'espère*, a través de un *travelling* montado en un coche que lleva al espectador hacia la entrada de la fábrica, simbolizando así un progreso que, de nuevo, como con Straub-Huillet, solo puede alcanzarse a través de la lucha obrera.<sup>115</sup> En esta ocasión, esa lucha toma forma en uno de los múltiples piquetes a las puertas de la Rhodiaceta, pero continúa en las numerosas concentraciones, mítines y debates que conformaron la gran huelga narrada por *À bientôt j'espère*. La cámara del Grupo Medvedkine en la entrada de la fábrica, al igual que las del 68, es una cámara inquieta, múltiple en puntos de vista, que sigue los movimientos de los obreros de cerca, mientras trata de no perderse nada. Como ya hizo *Grandes tardes, pequeñas mañanas*, *À bientôt j'espère* y *Classe de lutte* ilustran así la toma de la calle como un proceso que se va construyendo. Sin embargo, no lo representan como un paulatino procedimiento de revuelta

---

<sup>115</sup> Pese a su significación ideológica y formal para los autores militantes del periodo, Straub-Huillet siempre han manifestado una cierta lejanía con respecto al mayo francés. Así, a la pregunta “¿qué ha representado mayo del 68 en su vida y su trabajo?”, el propio Straub responde: “No tengo una experiencia de mayo del 68. Estaba en Múnich y no participé ni en los acontecimientos franceses ni en los acontecimientos italianos. Me sentía lejos y, antes de irme, en homenaje a los franceses, hice *El novio, la actriz y el proxeneta* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubälter*, 1968), que es un poco el juicio final de Mao o del tercer mundo sobre nuestro mundo” (cit. en Asín, 2011: 57-58).

“perfecto”, como Klein, sino como un constructo vivo y plagado de errores, que se va aprendiendo por el camino a medida que se transforma.

Y es que *À bientôt j'espère* muestra la primera derrota tras los grandes éxitos del movimiento huelguista de 1967. Los obreros que participaron, así como sus familias, reflexionan sobre las posibles causas de este fracaso: la desunión de clase, la falta de apoyo de ciertos sectores de los propios trabajadores y el nuevo consumismo imperante, que en última instancia, hizo capitular a los huelguistas que querían poder reglar juguetes a sus hijos en Nochebuena -“fracasaron en Navidad, donde triunfaron en primavera”-. Es evidente, por tanto, que las viejas premisas que regían la toma de la calle pre-68 han dejado de tener efecto en este nuevo proletariado, que habla de la revolución no ya con miedo, con respeto o con nostalgia, sino como si se estuviera refiriendo a una utopía, es decir, a un acontecimiento irrealizable que ya solo se conoce de oídas -“creo que fue en..., dicen que...”-, casi como un gesto mítico que pertenece a una época previa, acaso más infantil, y que solo puede mencionarse en el tono de las fantasías cotidianas, como el ratoncito Pérez o el coco -“¿pero quién hará ahora la revolución?, ¿tú?”-. Aun así, pese a esta nueva sensación de derrota y duda, tanto *À bientôt j'espère* como *Classe de lutte*, deciden al final de sus metrajes quedarse con la firme esperanza de un futuro mejor: “A ti, patrón: ganaremos y repartiremos el capital. Hasta pronto, espero”.

Los piquetes y mítines mostrados en el díptico, que ocupan lo público para impedir la entrada a lo privado, reflexionan pues sobre las cada vez menores diferencias entre ambos espacios. Por tanto, el Grupo Medvedkine informa, desde el exterior, de los conflictos del interior; dicho de otro modo, filma el dentro desde el fuera. De hecho, a última instancia, lo que Marker y compañía estaban captando *in extremis*, era el momento mismo, inverso al de los Lumière, de “la entrada de los obreros a la fábrica”. Así, mientras deciden si unirse al piquete de sus compañeros o entrar a trabajar, la cámara los atrapa en ese espacio intersticial, justo antes de que pasen al otro lado de la “nueva cárcel proletaria”, es decir, antes de su propia y orquestada desaparición y antes también de que crucen el “espejo” para pasar de la individualidad ideológica a la colectividad alienada. En este mismo sentido, a diferencia de los *Cinétracts* y de la obra de Klein, ambas cintas siguen la estela de Clémenti y no abordan solo ideas políticas, sino también cómo estas afectan a la vida personal de los trabajadores. Y este es, precisamente,

su principal punto de interés: la presentación de un nuevo tipo de proletario que ya no muere de hambre, sino que sufre por una serie de necesidades mucho más espirituales, pero igualmente importantes.

Estos obreros cuentan a la cámara del Grupo Medvedkine cómo les afectan las horas de trabajo, la rotación de turnos, la ausencia de vida familiar, el estrés, la depresión y el aburrimiento. Estos trabajadores son prisioneros diurnos, para los que la fábrica no ocupa ocho horas, sino veinticuatro, por lo que comen y descansan según las lógicas de producción, y que, permanentemente manipulados por los medios -a los que, por primera vez, acusan directamente de mentir sobre su movimiento-, sueñan con la naturaleza, el exterior y la libertad del tiempo ocioso. Mientras tanto, viven regidos por un nuevo dios: el omnipresente reloj que domina sus vidas, tan igual, pero a la vez tan diferente de aquel que tiranizaba a los trabajadores de *Los camaradas* o de *La huelga*. Ya que los obreros del Grupo Medvedkine no se arriesgan solamente a perder sus manos en un accidente, sino, también y, sobre todo, su humanidad, convirtiéndose nada más que en manos productivas, ya sin rostro ni espíritu.

*La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, Petri, 1971) basa toda su estructura narrativa en torno a ese mismo vacío existencial y a esa pérdida identitaria que sufre el nuevo proletariado. Petri resignifica así el “concepto de alienación” y, a la vez, evidencia, de forma aún más clara que el Grupo Medvedkine, que la toma de la calle ha alcanzado un nuevo *status* a raíz de su institucionalización. Ciertamente, en los años setenta, la huelga lleva ya bastante tiempo sin ser considerada delito, por lo que el cine deja de hacer hincapié en su represión para centrarse en las vivencias particulares de los huelguistas, así como en los riesgos, no ya penales, sino laborales y personales que afrontan en el proceso. En paralelo a esta resituación de la huelga en el imaginario colectivo, se produce una creciente desconfianza en la labor sindical, especialmente entre los obreros más jóvenes, que ya no se sienten identificados con estas organizaciones, a las que consideran obsoletas y monolíticas, pero, sobre todo, ajenas. Se puede aseverar, por tanto, que tras el fiasco del 68, el nuevo obrero ha perdido buena parte de su confianza en las soluciones colectivas, por lo que confía más en el plano estrictamente individual, tal y como Petri evidencia.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Massa, el protagonista de Petri, representa a la perfección a este nuevo obrero, permanentemente descontento, para el que las referencias a ideologías y luchas pasadas ya no sirven de nada, como las antiguas

La toma de la calle permanece presente de forma constante, pero sorda, a lo largo de todo el metraje, como un tótem de una vieja deidad en la que el pueblo ha dejado de creer, y que, desposeída ya de todo su poder, se convierte en un rutinario engorro que hay que afrontar todos los días. Así, los obreros de Petri se enfrentan, cada mañana, a un pequeño piquete a las puertas de su fábrica. A un lado, un grupo de estudiantes trata de convencerles de que hagan huelga. Al otro, los representantes sindicales les instan a seguir las indicaciones de la patronal. Sin embargo, el grueso de los trabajadores no hace caso ni a unos ni a otros y penetra en la fábrica ignorando sus demandas, como si se tratara de un molesto trámite que cumplimentar antes de incorporarse al trabajo. Petri rueda estas reiteradas y mínimas tomas de la calle con un estilo muy personal, ligeramente aberrado, feísta y oscuro, con planos muy cerrados y contrapicados. Sin embargo, el rasgo más significativo es que, pese a que la mayoría de los obreros rechaza a los oradores y a sus octavillas como quien apartara una molesta mosca, la planificación y el montaje tienen mucho más movimiento y violencia que las ficciones huelguistas anteriores, que enfrentaban situaciones más dramáticas, al menos en teoría. Es, por tanto, evidente que la forma de filmar el movimiento sesentaiochero alrededor del mundo ha dejado una impronta imborrable en la puesta en escena de la toma de la calle, que también se ve reflejada en la puesta en escena ficcional. Del mismo modo, las posibilidades tecnológicas, también determinantes en el registro documental, se pueden expresar aún más en la planificación de las ficciones, lo que permite a Petri sobrevolar el piquete con la cámara montada en grúas y cables o el seguimiento estabilizado de los obreros desde el mismo interior de la marcha, empleando así un recurso que, a

---

estatuas que adornan la entrada de su fábrica. El destajo ha cambiado el paradigma, y así la individualidad y el beneficio económico priman por encima de cualquier resto de conciencia de clase. Un nuevo orgullo obrero neoestajanovista ha nacido pues; quien más produce, más gana, lo que, a su vez, marca un nuevo ritmo en la producción. Esta nueva forma de violencia -“el trabajo tiene que ver con la violencia: contra el espíritu, tanto como contra el cuerpo” (Terkel, cit. en Porton, 2016: 161)-, es decir, de autosacrificio antidisidente, que podría coincidir fácilmente con la definición de Weber de ascetismo laico interior -Véase *La ética protestante y el espíritu de capitalismo (Die protestantische Ethik und der ‘Geist’ des Kapitalismus, 1904-1905)-*, provoca nuevas necesidades en el proletariado, que, completamente consciente de “que de este infierno vamos a otro”, solo busca una vida lo más cómoda y parecida posible a la de los burgueses que ve por televisión. Lo expresa muy bien la amante de Massa en una reunión sindical: “Yo no soy de vuestro comunismo ni lo seré nunca. A mí me gusta el visón, y algún día tendré uno”, en una frase que bien podría haber sido dicha por el Acattono o el Totò de Pasolini. A su vez, este nuevo proletariado en declive ridiculiza cualquier voz autoritaria menos la del Capital, pero, al mismo tiempo, percibe un terrible vacío interior, casi metafísico, que no se consigue llenar ni mediante la reivindicación política ni mediante el consumo, lo que le aboca al descreimiento, el cinismo y el individualismo. Massa, por su parte, individuo-fábrica, Charlot de la Italia de los años setenta, prefiere el brutal aturdimiento que le provoca el destajo a la frustración, la ira y el deseo reprimido de su día a día, por lo que usa el trabajo maquinal y la cosificación de las mujeres -“una pieza, un culo”- como escapismo momentáneo.

su vez, facilita mostrar, con mucha más precisión, sus actitudes, gestos y emociones.

A diferencia de la del Grupo Medvedkine, la cámara de Petri no se queda fuera de la fábrica, sino que penetra, con los trabajadores, en el sofocante espacio privado. Por lo que, en esta rutina diaria, ni el espectador ni los obreros participan del piquete, sino que se limitan a observarlo desde fuera, es decir, desde la verja o desde las ventanas de la fábrica, con extrañeza e incredulidad, igual que se mira a la otredad. Cuando los trabajadores y la cámara entran a la fábrica, sus preocupaciones del día a día fagocitan la toma de la calle que se queda atrás y que pasa a adquirir un tinte patético, insignificante y fracasado. Los obreros de Petri, a diferencia de los de Renoir o Klein, dinamitan, en su absoluta cotidianidad -se ríen de las colectas, la conciencia de clase y los antiguos héroes-, cualquier resto de sacralidad que la toma de la calle aún pudiera conservar. Incluso en la carrera por la nieve en la que los obreros huyen de las porras de la policía, la represión aparece desdramatizada, sin apenas emoción, como un simple contratiempo. Ni siquiera se logra dignificar la toma de la calle cuando Massa, el obrero protagonista, decide cambiar de bando y la cámara lo acompaña, ya que ninguno de los dos -obrero y cámara- consigue encontrar su sitio dentro del propio piquete, oscilando entre puntos de vista variables -dentro y fuera de la verja, del coche o del furgón policial-, y manteniendo así una posición intermedia e insegura que desdibuja su gesto y le resta cualquier tipo de heroicidad.



Como ya ocurría en *Los camaradas*, un accidente laboral en el que Massa pierde un dedo -en una clara alegoría a la castración- es el catalizador que lo lleva a emprender un profundo cambio de mentalidad. En un primer momento, Massa se siente humillado, perdido e inútil -un neoestajanovista que no puede producir-, lo que le lleva a sumirse en una feroz violencia, que primero le enfrenta a su entorno, pero que, finalmente, le rebela contra el sistema. Esta furibunda emoción le permitirá darse cuenta de lo alienante del destajo y rechazar su modelo de producción, apoyando, cada vez con más ahínco, la huelga indefinida. Pese a este profundo viraje, Massa sigue encarnando a un

antihéroe odiado por todos, incapaz de cumplir las expectativas del sindicato, del PCI o de los estudiantes maoístas, representando a toda una “bonita raza de mierda”, mucho menos idealizada que los intachables proletarios del Grupo Medvedkine. Massa no es la respuesta para nadie, pero nadie tiene tampoco una respuesta para él, por lo que no encuentra su sitio ni en la toma de la calle ni en la nueva sociedad - “queremos un discurso de clase y tú tienes un problema individual”-. Así, tras perder su trabajo por significarse demasiado, se siente abandonado por todos, y al terminar de confrontar a los estudiantes de la verja -“¿dónde voy ahora, a la escuela, al teatro, a tomar por el culo?”-, se da cuenta de que le está gritando al vacío. Massa no se siente ya parte de ninguna clase social, porque ya no es simplemente un obrero y nunca más podrá volver a serlo. Un estudiante le pregunta al final: “Has tomado conciencia y has pagado el precio, ¿cómo te sientes?”. “Como un tonto”, responde él. Esta frase podría resumir, en sí misma, el brutal descreimiento postsesentaochero de todo el pueblo europeo.

Massa comprende aquí la irreversibilidad de su sino y en una estéril rebelión comienza a destruir todos los símbolos del capitalismo que encuentra en su casa. Sin embargo, tras lograr ser readmitido en la fábrica y percibir las limitaciones autoimpuestas de la nueva lucha obrera y sindical, que antes se sentía peor tratada pero más fuerte, se da cuenta de su propia debilidad, condenándose, como su amigo Militina, a un encierro perpetuo en su propia mente. De vuelta a la fábrica, el espectador no puede escapar a la sensación de que todo ha vuelto a empezar; la puesta en escena, los discursos, todo es un calco de la primera secuencia. Sin embargo, ni Massa ni la audiencia miran ya nada con los mismos ojos. Una vez en la línea de producción, Massa tiene un sueño agridulce, a medio camino entre la esperanza y la resignación, en el que descubre que los muros del paraíso son ya impenetrables para los obreros, es decir, que el ideal utópico, que una vez fue vibrante, se ha solidificado para convertirse en una vacua quimera. La crisis de Massa refleja la crisis de identidad de la nueva clase trabajadora europea, que desconfía de los anteriores mecanismos de lucha -al no sentirse insertos ya en un colectivo definido- y que antepone sus propios intereses cortoplacistas a los colectivos, lo que dificulta, aún más, su supervivencia como clase. La obra de Petri, acusada de portar una ideología confusa,<sup>117</sup> trata pues de ilustrar el vacío de la izquierda italiana

---

<sup>117</sup> Las críticas provenían, principalmente, de la propia izquierda, ya que, pese a su evidente rechazo al sistema patronal, en la obra de Petri se percibe también una profunda crítica al sindicalismo común y a los habituales axiomas, tanto del capitalismo como del leninismo, así como un pertinaz repudio a la cultura de masas, configurando una especie de anarquismo primigenio y ambiguo.

post-68, que adolecía de un frente común con el que identificarse, tan lejos del ineficaz revisionismo de la izquierda burguesa como de la lavada de cara leninista de la izquierda más radical.

Por otra parte, en esta misma esfera de semiotización de la revuelta, pero esta vez a través del extrañamiento ficcional, destaca, indudablemente, Godard y su *Todo va bien* (*Tout va bien*, Godard, Gorin y Grupo Dziga Vertov, 1972), que supone el fin de su etapa revolucionaria y su regreso a la ficción. Este experimento estético trata de iluminar el después de una toma de la calle fracasada, revisitando los discursos del 68 para reflexionar sobre la situación revolucionaria actual, tal y como clarifican los insertos iniciales: mayo 1968-mayo 1972. La cinta narra la ocupación de una fábrica por parte de sus trabajadores, que retienen al patrón, mientras tratan de hacer cumplir sus demandas. Este encierro sucede ante la atenta mirada de una pareja burguesa: Suzanne, periodista, y Jaques, cineasta, que intentan “dar la palabra” a todas las partes implicadas, presentando una colección heteroglota de voces que reflejan el fermento no resuelto con el que el malogrado 68 abonó toda Francia. Con este relato polifónico, estructurado en torno al “juego tripartito de los lenguajes ideológicos del Capital, el PCF (Partido Comunista Francés) y el maoísmo” (Porton, 2016: 152-154), en el que, a su vez, se entremezclan el distanciamiento brechtiano y el antiautoritarismo maoísta, Godard trata de llamar a la acción directa a través de las herramientas del cine ensayo -esta vez entendiéndolo en sus dos acepciones: la de boceto y la de análisis-.

El permanente encierro de sus protagonistas recuerda, en cierta medida, a *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962). No conviene obviar que, en su cinta, Buñuel también enclaustra a toda una clase social en su propia conciencia, esto es, en la cárcel de oro de sus débiles y pervertidas normas sociales. Estos burgueses son incapaces de salir al exterior porque son víctimas de un temor irracional a lo que hay fuera, que, en realidad, no es otra cosa que el pueblo.<sup>118</sup> ¿Estaría acaso Buñuel narrando, en uno de los *off* más simbólicos y bien tejidos de la historia del cine, una toma de la calle, un levantamiento popular del que sus

---

<sup>118</sup> Fillol, en su capítulo del libro *Motivos visuales en el cine* (Balló y Bergala, 2016), reflexiona también sobre el cerco que se construye alrededor de la mansión de *El ángel exterminador* por parte de todos los trabajadores del servicio, que habían huido de la casa antes de que la “maldición” cayese sobre sus patrones. Del mismo modo, al final de la obra, se forma un nuevo cerco metafísico rodeando la catedral, que impide la salida de las familias más adineradas. A continuación, Buñuel muestra una toma la calle avanzando hacia la iglesia, con la que, a su vez, pone fin a la obra. Se construye aquí, de esta forma, el cerco de otro cerco, como si el encierro de la clase privilegiada, anestesiada por su propio lujo, permitiese o facilitase ese otro cerco proletario, conformado por los oprimidos que, por fin, comienzan a rodear a sus opresores (2016a: 104).

burgueses se estarían protegiendo sin saberlo? Con similar intención, ¿podrían los obreros de Godard estar encerrándose de esa forma tan improvisada, tan desprovista de organización y de cualquier posibilidad de éxito, en un desesperado intento por protegerse de la crisis de identidad en la que estaban inmersos desde el fracaso del 68? Y en caso afirmativo, ¿estaría Godard usando su encierro, es decir, su mirada retrospectiva sobre el mayo francés, para dar tiempo al proletariado a recuperarse y recomenzar su lucha?

Ciertamente, aunque la lucha de clases sea determinante en la obra, esta toma de la fábrica no es una toma de la calle. En *Todo va bien*, solo hay tres momentos a los que se puede considerar una toma de la calle como tal, y que, puestos todos en relación, perfilan fielmente la relectura godardiana sobre los acontecimientos del mayo. La primera es una pequeña marcha, casi anecdótica, al inicio del film, que muestra un grupo de manifestantes de la CGT en 1960. Aquí, Godard se sitúa en los mimbres de la toma de la calle clásica y de la anterior, y ya desaparecida, potencia colectiva del proletariado. La segunda, por contra, es una toma de la calle reflexiva, que se produce solo en la memoria de Jaques, al recordar, desde la azotea, su implicación en los sucesos del 68. La planificación de estas imágenes memorísticas es muy arriesgada y original, planteando incluso algún encuadre novedoso, como el primer plano totalmente lateral de los jóvenes contra los escudos de la policía, que, a partir de este momento, será recurrente en secuencias de este tipo. Esta toma de la calle recordada, breve y con constantes saltos entre presente y pasado, finaliza con una interminable hilera de jóvenes detenidos, con las manos en alto y la mirada baja, que tal y como el propio Jaques afirma, “creían que era el final, pero solo era el principio”. Estos jóvenes se enfrentan a la policía en un espacio que no es ni urbano ni rural, un lugar intermedio, por tanto, que recuerda al espectador que no se halla en un espacio real, sino tan solo memorístico. En este mismo sentido, aunque Jaques narra sus recuerdos a los jóvenes obreros que lo acompañan en la azotea, en realidad, nunca llega a dirigir su discurso hacia ellos, sino hacia el espacio vacío, es decir, hacia la nada que está más allá de la fábrica y que nunca llega a verse del todo.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ya en *Un film comme les autres* (Godard y Grupo Dziga Vertov, 1968) y en *El viento del este* (*Le vent d'est*, Godard, Gorin, Martin y Grupo Dziga Vertov, 1970), Godard construía este tipo de espacios vacíos, imaginarios, descontextualizados -un descampado en el primer caso y un bosque en el segundo- a los que Jaques también logra acceder a través de la azotea. Espacios pues indefinidos que reflejan una nueva ruina, que no está ya producida por la guerra, sino por el capitalismo y la pérdida identitaria, muy similares también





El espectador es pues consciente en todo momento de que no está escuchando un relato objetivo de los hechos, sino tan solo una reflexión, un aprendizaje. En la metáfora histórica que supone *El viento del este*<sup>120</sup> se puede escuchar “nunca somos del todo contemporáneos a nuestro presente”, y eso mismo parece pensar Jaques al revivir sus recuerdos en la azotea, más para sí mismo que para sus acompañantes: “Solo cuatro años después lo veo claro. [...] En el 68 muchos problemas cambiaron de enfoque, pero solo ahora puedo empezar a medir la relatividad de este cambio”. Jaques ha comenzado en este momento a “pensarse históricamente” a sí mismo, es decir, en contexto y consciente de su propia clase -“mi problema empezó cuando me negué a seguir haciendo mi trabajo de intelectual progre para hallar un contenido nuevo”. De este modo, según Godard, Jaques y Suzanne, así como toda la clase social que representan, deben aprender a repensarse a partir de los errores que cometieron en el 68 y, así, poder vivir “más atentos y exigentes” de cara a próximas luchas.

Por último, la tercera toma de la calle de Godard aparece ya completamente desprovista de cualquier significado previo. En un supermercado, hordas de consumidores se pelean por llenar sus carros, mientras gritan consignas y proclamas obreras, agitan sus pancartas y megáfonos y hacen cola en las cajas registradoras. La toma de la calle se ha llevado al templo sagrado del consumismo, y, por tanto, ha sido

---

a los que Straub-Huillet plantean en *Obreros, Campesinos*. Si en *Un film comme les autres*, Godard aún contrasta el debate sobre el mayo de un grupo de obreros y estudiantes con imágenes de los hechos rodadas por ellos mismos, en *El viento del este* ya es completamente consciente de sus limitaciones a la hora de filmar un pueblo al que no pertenece. Por eso mismo, decide, en un ejercicio de coherencia, plantear una *performance* de la toma de la calle, a medio camino entre la parodia y el *happening*, para abordar, por un lado, la evolución de la lucha de clases y su revisionismo, y por otro, el desarrollo del cine militante y su lucha contra la hegemonía cultural, todo ello a través de estos espacios oníricos, irreales y, por ello, netamente mentales.

<sup>120</sup> En *El viento del este*, Godard narra la historia de los triunfos y los fracasos del cine revolucionario. Entre sus victorias, destaca la lucha por un cine por encima de las clases de Vertov, y, entre sus derrotas, la acentuación cultural de los sentimientos burgueses que llevan a cabo el *western* y el cine clásico. Godard llega a incluir *El acorazado Potemkin* entre los fracasos principales del cine revolucionario, al considerar que Eisenstein se basó en las antiguas formas de Griffith en *Intolerancia* para construir su elegía al pueblo soviético, confundiendo así las tareas principales -ver y mostrar el mundo- con las secundarias -hacer cine-. Esta negligencia supone, para Godard, el triunfo del pasado sobre el presente, y, además, permite que el capitalismo se sirva de las formas y el arte eisensteinianos, tal y como demuestra el hecho de que, poco después, Hollywood le plantease representar la revolución mexicana desde un punto de vista americano en *¡Qué viva México!* (Eisenstein y Aleksandrov, 1932) o, que el mismísimo Goebbels quisiera su propio “acorazado nazi”. Todo esto no haría sino confirmar la máxima con la que Godard cierra su film: “no (es) una imagen justa, sino justo una imagen”.

condenada a la locura capitalista y perdida para la causa como elemento constitutivo del pueblo. En el cinismo de un programa político que se puede adquirir por 4 francos y 75 céntimos, en el que la identidad y la ideología son ya bienes de consumo,<sup>121</sup> el comentario de Godard -“Cambien todo” -¿Pero, por dónde empiezan? -Por todo, ahora mismo”- resume el deseo imperante del periodo post-68: poner el mundo al revés. Pero, al mismo tiempo, refleja su propia autoconsciencia sobre la enorme magnitud de la tarea impuesta. Sin embargo, tal y como concluye la cínica voz en *off*, nadie debería preocuparse en exceso, porque, en realidad, “todo va bien”.<sup>122</sup>

En sus obras anteriores, Godard basculaba entre el registro y el discurso. Aquí, sin embargo, el discurso queda evidenciado desde el inicio, apuntalando su sistema dialéctico entre realidad y representación ya sobre los créditos, en los que una claqueta evidencia sus propias huellas de producción. Dado que se pretende reflexionar sobre los poderes del discurso, la cinta no oculta nunca su propia naturaleza discursiva. Así, mediante esta revelación del propio proceso de escritura, se pone de manifiesto el carácter de enunciación-creación de la obra. A la vez, Godard trata de evidenciar la entidad de la cinta como producto de consumo capitalista. De ese modo, tras la claqueta, las voces de los dos protagonistas discuten sobre cómo hacer una película militante, completamente conscientes de las muchas e inevitables complicidades que este cine necesita tener con el sistema industrial que, a la vez, pretende derrocar. A continuación, Godard equipara, con irónica mirada, la realización de una película a una línea de producción de embutido, en la que las estrellas Montand y Fonda -un famosísimo cantante popular y una gran *star* norteamericana reconvertida en

---

<sup>121</sup> En 1972, Godard era muy consciente de que la imagen se compra y se vende. Ya en septiembre de 1968, a efectos de *Un film comme les autres*, el propio Godard negoció la compra “por metros” de secuencias de manifestaciones y enfrentamientos con los miembros del grupo militante ARC, como si de un vulgar *stock-shots* se tratara (Layerle, 2009: 44).

<sup>122</sup> Este mismo tipo de toma de la calle alegorizada por el capitalismo ya aparece ironizada en *Week-end* (Godard, 1967). De ese modo, el larguísimo *travelling* de Godard -más de trescientos metros- avanza sobre el cotidiano embotellamiento de la carretera París-Marsella, colapsada por el ocio burgués que, cada fin de semana, se lanza, históricamente, a las carreteras para abandonar la ciudad. La burguesía parisina toma involuntariamente la carretera, atascándola, y así, presos de las cadenas de su propio consumismo, se rebelan mediante bocinazos, accidentes, golpes y mordiscos contra el corte de flujo, pero también contra sí mismos y su propia condición. Este feroz estallido de violencia supone un regreso al estado primitivo y salvaje, pero, a la vez, convenientemente domesticado y dosificado en forma de fin de semana (Elduque, 2013: 195). Esta segunda oportunidad robinsoniana ya fue abordada también por Cortázar en *La autopista del sur* (1966), donde una serie de personajes, sin nombre, pero con automóvil, quedan atrapados durante un tiempo indeterminado en un atasco en la autopista de París. A lo largo del tiempo que pasan juntos, los propietarios de los vehículos pasan por diversas fases, que van desde un inicial retorno a la barbarie -como en *El Ángel exterminador*-, hasta entablar relaciones diversas que les sirven para construir una pequeña comunidad autogestionada (*ibid.*: 193). Sin embargo, en ambos casos, cuando el atasco se disuelve, las enseñanzas y las vivencias experimentadas allí son rápidamente olvidadas por los protagonistas.

activista-, al igual que sus personajes, intentan desindividuarse y escapar de su propio privilegio de clase. De esta forma, ambos comparten la omnipresente preocupación de Godard por la limitada capacidad de los intelectuales de clase media para empatizar con la clase obrera.

El corte longitudinal de la fábrica, que construye un escenario a modo de casa de muñecas y que recuerda al tebeo *13, Rue del Percebe* (Ibáñez, 1961-1970) o a una modernización de la estética de Piscator, permite ver, a su vez, las diferentes zonas de la fábrica ocupada y atender a los múltiples problemas que se pretenden tratar, como la cruel demagogia de las clases altas, que consideran la lucha de clases pasada de moda - “ya no hay lucha de clases, seamos serios, es un vocabulario del siglo XIX”-, la debilidad sindical, el colaboracionismo, el machismo o la falta de coherencia ideológica en la lucha obrera, ya casi completamente desmitificada y vacía de contenido. El discurso de la clase trabajadora se presenta aquí como un eslogan prefabricado, voluntarioso sí, pero, en realidad, solo una escenificación más de una lucha ya agotada. Por eso mismo, Godard articula el conflicto dialéctico de su obra entre la representación -el discurso- y lo representado -la lucha-. *Todo va bien* es, por tanto, una restitución poética, no tanto de la realidad en general, como de una realidad reverberada en el interior de la conciencia obrera.

En este mismo sentido, Godard, consciente de que la ideología dominante se transmite a través de las imágenes dominantes, se propone destruirlas, bien pintando encima, como hacía en *El viento del este*, o bien repensando y remontando esas mismas imágenes, tal y como propone aquí. De esta forma, el montaje godardiano, a caballo entre Bazin y los soviéticos, intenta dar sentido al fracaso del 68, por un lado, a través de una evocación memorística que atravesase los tiempos y, por otro, mediante el choque de dos tipos de imágenes -las del recuerdo y las del presente-. De esta colisión, surgirán palabras e ideas nuevas, que, a su vez, chocarán entre sí para hacer emerger así el pensamiento revolucionario.<sup>123</sup> No obstante, ahora que ya se sabe cómo transformar las imágenes, hace falta pensar contra quién transformarlas, y es ahí donde Godard defiende que no es suficiente con volverlas solo contra la clase dominante, sino que también es necesario dirigirlas contra el vacío interior de la propia clase proletaria.

---

<sup>123</sup> Tal y como profundizará más adelante en  *Ici et ailleurs*, Godard no pretende plantear su mensaje desde la asociación, sino desde la intersección, es decir, desde el “entre” -entre dos imágenes-, y desde el “y” -“esto y aquello”-, o lo que es lo mismo, desde el intersticio entre imágenes y palabras que conjura todo su cine (Deleuze, 1987: 239-240).

Godard presenta así una clase trabajadora completamente arrasada por una profunda decepción, acaso más profunda que nunca por lo alto que llegaron sus ilusiones en mayo. Este es un proletariado descontento con su presente, pero, que, a la vez, debe aprender a aceptar su vacío, tal y como Massa debió asumir que el paraíso no era ya para los de su clase, y tal y como los protagonistas de *El hombre de mármol* (*Człowiek z marmuru*, Wajda, 1977), y, sobre todo, de *El hombre de hierro* (*Człowiek z żelaza*, Wajda, 1981) deben reconciliarse con su propia vacuidad. Todos los personajes de Wajda se afanan por encontrar su sitio en una nueva Polonia, ya descreída de la influencia soviética, pero aún incapaz de encontrar su propio camino. Mientras que, en *El hombre de mármol*, Agnieszka es una cineasta que quiere realizar un documental sobre un antiguo héroe stajanovista, Birkut, caído en desgracia en las huelgas de los años cincuenta, en *El hombre de hierro*, Winkel es un periodista contratado por el Estado para destapar los trapos sucios de Maciek, líder sindical en los años ochenta e hijo de Birkut.

Ante la violencia represiva que tanto ponía de manifiesto las contradicciones prosoviéticas de la época, tanto Agnieszka como Winkel, se dan cuenta de que los símbolos del pasado ya no les sirven, es decir, que el eco de los viejos aplausos resuena ya, como en *Italia con Togliatti*, en un auditorio vacío. Por lo que, a través de las imágenes de archivo, ambos tratan de remontar la historia de su país, para construirse un nuevo presente en un tiempo de deshielo en el que muchos Estados satélite de la URSS se empeñaban por enterrar su propio pasado. Así, en sus mesas de montaje, ambos manipulan una imagen-herida, en la que el encuadre, de igual manera que la cinta policial con la que se delimita un crimen reciente, señala el espacio y el tiempo donde algo importante, aunque invisible, acaba de suceder: la pérdida de la identidad anterior. Wajda, como Agnieszka, rueda lo que conoce, pero, al mismo tiempo, rueda para conocer (Muguiro, 2005: 21) y para reubicarse en un país que ya no existe y que, a la vez, duda de su propia historia. Y es que en ese mirar subversivo, habita el peso de una historia oculta, que permite revivir desde el presente ciertas imágenes supervivientes del pasado, destruyendo así las anteriores imágenes hegemónicas, tal y como intenta hacer Maciek al lanzar una silla contra la televisión, en el momento en el que un informativo estatal intenta manipular los hechos que rodean la muerte de su padre.

El plano más relevante de ambas obras, en cuanto a tomas de la calle se refiere -que, por lo demás, se ruedan a la manera clásica, tanto en la

puesta en escena como en el montaje- es aquel en el que los obreros del astillero homenajean el cadáver de Birkut durante las revueltas de 1970 en *El hombre de hierro*. Los compañeros de Birkut transportan su cuerpo sobre una puerta de madera en una larga marcha callejera, reconociéndolo como símbolo de su movimiento, tal y como ya lo fueron, antes que él, la Madre, Terry o Togliatti. Sin embargo, el espectador ya no sigue esa marcha, que se pierde en la niebla, sino que permanece al lado de Maciek y del resto de sus amigos estudiantes, que deciden no salir a apoyar a los obreros en su marcha, en venganza a la falta de apoyo que ellos mismos sufrieron durante su propia revuelta en 1968 -condenándose, de esa forma, a una profunda vergüenza que los acompañará para siempre-.

Al enterarse de la muerte de su padre, Maciek sale a buscar su cadáver, pero es incapaz de encontrarlo en el sitio de su caída. De esta forma, junto a Maciek, la juventud polaca pierde toda referencia o símbolo de la lucha anterior, y allí donde antes hallaban la figura paterna, ahora solo encuentran vacío. Birkut ha muerto, y con él una época y unas enseñanzas que ya no sirven de nada en el presente. Sin embargo, el testigo no ha sido recogido aún por Maciek, como tampoco lo fue por Jaques, ni por Massa anteriormente. Sin embargo, Wajda, como Godard, prefiere mirar al futuro con optimismo. Por eso, a pesar de todos sus fracasos, Maciek consigue triunfar en la huelga de 1980, y, tras su éxito, acude a hablar con su padre, precisamente, en ese espacio vacío en el que no logró encontrar su cadáver diez años antes. Maciek, como toda su generación, pretende reconciliarse, al fin, con su propia memoria y perdonar los errores y cobardías, tanto de 1968 como de 1970 -“perdóname por mi poca fe, me sigue pareciendo un sueño”-, para poder encarar, así, la década de los ochenta con un optimismo que acabará por derribar, al menos simbólicamente, el muro de Berlín en 1989.



Por último, haciendo dialogar las imágenes con la historia, y probablemente, en la cima de la reflexividad semiótica, se encuentra *El fondo del aire es rojo* (*Le fond de l'air est rouge*, Marker, 1977). En 1977, Marker consideraba que la época de repensar el mayo francés y esperar un nuevo viraje de los acontecimientos había llegado a su fin. Y, concretamente, fecha ese acabamiento el 11 de septiembre de 1973, con el golpe de estado chileno y el asesinato de Allende. En ese momento, el cambio ya estaba en aire; Vietnam había acabado, los Jemeres Rojos habían entrado en Nom Pen, Angola demostraba que el fin del colonialismo no era el fin de los problemas del tercer mundo, Cuba y China continuaban siendo símbolos del movimiento obrero, pero cada vez estaban más sumergidos en sus propias particularidades, y Pasolini había sido asesinado en 1975, y con él la era del entusiasmo vanguardista había muerto también. Del mismo modo, la fe en el nuevo proletariado que Marker demostraba en *À bientôt j'espère* se había agotado a su vez, por lo que, aunque mantenga cierto aroma SLON, *El fondo del aire es rojo* es un trabajo en solitario, mucho más personal, y que, pese a seguir siendo combativo, lo es de un modo mucho menos explícito, político y militante.<sup>124</sup>

El film, consciente de habitar un tiempo intersticial, arranca anunciando: “No estoy entre los que vieron el Potemkin cuando se estrenó; era demasiado joven. Pero recuerdo con claridad [...] una palabra que se despliega en letras enormes por toda la pantalla: Hermanos”. La ficción de las imágenes de Odessa se tiñe de rojo mientras se contrasta con la no-ficción del registro de numerosas marchas y represiones alrededor del mundo: París, Praga, Washington. Este diálogo interepocal narra la historia de los últimos veinte años a través de una interminable sucesión de gestos revolucionarios, que se inician, se reprimen y vuelven a comenzar en una atemporal y dilatada equiparación. Al contrastar así la ficción y el archivo, Marker evidencia no solo que las imágenes de Odessa se vuelven más reales, sino que también las imágenes documentales, con el tiempo, pueden acabar entrando en la categoría de la ficción. De esta forma, el sentimiento de levantamiento y también el de decepción se universalizan; por tanto, las escaleras en las que una vez murieron miles de soviéticos son hoy un

---

<sup>124</sup> Marker, lejos de buscar una “imagen política”, buscaba una “política de la imagen”. Así, *El fondo del aire es rojo* no persigue la realización de un documento histórico ni de un ensayo dialéctico, por eso, “habiendo abusado otras veces del ejercicio del poder a través del comentario-dirigente”, Marker pretende restituir al espectador, por medio del montaje, “su” propio comentario, es decir, su propio poder (cit. en Ortega y Weinritcher, 2006: 270). En su montaje, Marker está reflexionando, y lo que el autor espera es que el espectador lo acompañe también en ese proceso, pese a mantener una subjetividad inevitable, de la que, por otro lado, tampoco pretende escapar.

lugar turístico, las lágrimas de Odessa en 1905 son las lágrimas de Charonne en 1962. Así, con esta relación de gestos y archivos, Marker trata de demostrar que todos los levantamientos están históricamente unidos por las imágenes en las que confluyen y con las que, al mismo tiempo, departen (Didi-Huberman, 2016a: 146-147).<sup>125</sup>

Las tomas de la calle que aquí se ponen a dialogar son incontables, así como los múltiples conflictos políticos, económicos y sociales que asolaron la época abarcada: Tlatelolco, los *Black Panthers*, la primavera de Praga, pero, sobre todo, Vietnam que, según Marker, “reúne las contradicciones del mundo entero”, y es, como dice Vergues, “la única cuestión que aún puede movilizar a las masas a nivel global”. En ellas, más que la puesta en escena o la forma de rodarlas, lo interesante es cómo Marker filtra la realidad documental a través de un tamiz emocional y, a la vez, reflexivo, en una mirada personal que pretende unir ciertos hechos aislados para intentar descubrir las formas de la “nueva izquierda” contemporánea. Marker realiza así un auténtico atlas del conflicto, donde, a partir de Odesa, es decir, a partir de las proposiciones de la Revolución rusa, la lucha de clases parece extenderse por todos los rincones y momentos históricos, planteado, de esa forma, un rico tapiz del “mundo entero levantado” (*idem*).

Aunque el comportamiento de la cámara es muy similar al de otras obras del 68, y, de hecho, muchos de los archivos empleados por Marker ya habían sido vistos con anterioridad, estas conocidas imágenes se perciben mucho más expresivas, y, sobre todo, llenas de un significado nuevo, más universal y profundo. Marker no está hablando de la decepción del mayo francés, de Checoslovaquia o de Vietnam, ni siquiera del movimiento obrero, sino que está cosiendo un hilo histórico, que va uniendo los diferentes países y épocas, de toma de la calle en toma de la calle, a través de un gesto eterno de levantamiento. Este entretejimiento permite descubrir realidades que en el 68 habían pasado desapercibidas en esas mismas imágenes, como la gigantesca división entre trabajadores y estudiantes, el francocentrismo del movimiento o la fragmentación de las diferentes sublevaciones. Y es que, aunque las diferentes revueltas del mundo pretendan igualarse, sus realidades sociales son tan antagónicas que no pueden sino traducirse

---

<sup>125</sup> A Didi-Huberman no le extraña que una de las primeras imágenes de *El acorazado Potemkin* convocadas por Marker sea la lona sobre la que fusilan a los marineros sublevados. Para él, esta lona está a medio camino entre el sudario, la bandera y el desgarrón (2016: 147), y también podría tener que ver con la pantalla en blanco del cine y su capacidad para convocar tanto al tiempo pasado, como a la resistencia del propio gesto de levantamiento.

en diferentes formas de tomar la calle, como el liberador estallido de México, la quietud totémica de Praga o la alegre inconsciencia de Francia.



Son especialmente interesantes dos momentos del metraje que ponen de manifiesto esta interrelación entre archivo y gesto de registro. En el primero, Marker evidencia como el gesto político del que registra acaba por penetrar en la propia imagen registrada. Así, un camarógrafo recuerda cómo le temblaban las manos durante la represión de Praga - “la imagen comienza a temblar al ver a los rusos”-, y otro, en Santiago de Chile, como “la cámara se ralentizó sola al ver las cargas. Quizá solo me molestaba ver cómo la situación se invertía, y cómo se usaban las armas que había visto usar contra la izquierda en otros lugares”. Se constata, por tanto, como al consultar el archivo se pueden identificar estados de ánimo, reflexiones y conexiones de las que incluso los operadores-testigos no eran conscientes en su día, pero que impregnan, de facto, sus propias imágenes.

En el segundo momento, un participante-registrador de las marchas estudiantiles de 1967 en Washington cuenta su experiencia al lograr llegar corriendo, contra todo pronóstico, a las escaleras del Pentágono. Es significativo que, durante esta incursión, la cámara sí corra con el resto de estudiantes, a diferencia de su homóloga francesa, pero esta particularidad, absolutamente definitoria del estilo norteamericano del 68, será abordada con profundidad más adelante. En verdad, lo interesante de este testimonio es la reflexión que el camarógrafo hace al ver sus propias imágenes varios años después: “Yo filmé estas imágenes y las mostré como una victoria para el movimiento. Ahora cuando miro las escenas otra vez, y las uno con las historias que nos ha contado la policía, acerca de que fueron ellos los que vivieron el fuego en las comisarías en el 68, empiezo a preguntarme si no fueron alguna de nuestras victorias en los años sesenta cortadas por el mismo patrón”. Este hombre se pregunta así por el sentido de su victoria pasada, pero no logra encontrarlo, como tampoco sus propias imágenes son capaces ya de devolver el mismo significado que cuando fueron registradas.



Como Godard hizo antes que él, Marker trata aquí de resignificar el archivo desde el presente, tras haber visto cómo la euforia de la revolución que comenzaba se estrelló contra la desidia y la decepción, terminado de recorrer, de ese modo, el camino que emprendió, diez años antes, en *À bientôt j'espère*.

*El fondo del aire es rojo* es una especie de diario de una época, una puesta en orden en forma de ensayo o de monumento histórico, con la que su director intenta construir asociaciones, presagios y ecos que reelaboren la historia desde su propia perspectiva temporal. Consciente, también, de la capacidad icónica de las imágenes revolucionarias con las que trabaja,<sup>126</sup> Marker trata de no limitar su esencia contextual primigenia, consiguiendo así que estas imágenes no sean tanto huellas del pasado -registro/"yo estuve ahí"-, como del presente -mirada/"yo veo esto"- . Marker no pretende, por tanto, plantear su obra como un acercamiento objetivo a la historia, pero tampoco mirar el pasado desde una "sabiduría contemporánea", lo que intenta, por el contrario, es captar la textura misma de la transformación histórica y sus uniones intratemporales, para restaurar en ellas un sentido de subjetividad kierkegaardiana, reprimida por la propia retrospectión (Fisher, 2019: 234). Así, esta estructura radial de la toma de la calle, en cierta medida atemporal, que destruye la linealidad del relato, siempre parte de la contemporaneidad, independientemente de la versión de la obra a la que el espectador se enfrenta, por lo que podría decirse, incluso, que Marker, más que dialogar con el presente, se dirige al incierto futuro.

Si en *À bientôt j'espère*, el Grupo Medvdkine se enfrentaba a las primeras derrotas del movimiento obrero y el Jaques de Godard se preguntaba por los errores cometidos en el 68, el Marker de *El fondo del aire es rojo* parece tenerlos muy claros. En 1977, todo parece embriagarse de una profunda y melancólica decepción por el porvenir histórico.<sup>127</sup> La

---

<sup>126</sup> Durante más de una década, Marker se aproxima a este proyecto en numerosas ocasiones -1977, 1988, 1993- con la intención de remontarlo a medida que se van sucediendo nuevos acontecimientos. Las imágenes del 68 con las que comenzó a trabajar habían adquirido, en 1977, cierto halo mítico, por lo que no eran ya meros testimonios de una época, como los *Cinétracts*, sino que poseían una fuerza iconográfica que no hacía sino crecer con el tiempo. En esas imágenes confluyen, por tanto, el carácter histórico y, a la vez, el mitológico, convirtiéndose así en piezas del imaginario popular, que, en ocasiones, habían llegado a ser prostituidas y mercantilizadas, y en otras, idealizadas, transformando, de esa manera, lo real, en una suerte de nueva ficción (Paredes, 2018). Esta condición de las imágenes markerinas de exceder la historia en tanto suceso, para, a su vez, convertirse en parte activa de la misma, va poniéndose cada vez más de manifiesto a medida que este *work in progress* avanza por el calendario.

<sup>127</sup> Años después, Marker seguirá prendido de esa idea, tal y como se demuestra en *Sin sol* (*Sans Soleil*, Marker, 1983): "Así pues: esto es el infierno. El presente o la historia están en guerra: solo puede ser el infierno. Y el Apocalipsis, por tanto, ya ha sucedido, habrá sucedido: está sucediendo. Estamos todos a punto de ser póstumos de nosotros mismos, criaturas náufragas de un niño-héroe que se perdió en el camino y que

versión del movimiento obrero que ofrece la parte “Las manos cortadas”, el fragmento más crítico y amargo de toda la cinta, dista mucho de la que se planteaba en *Grandes tardes, pequeñas mañanas*. Parece pues que después del fiasco de mayo y después de que toda una clase social se decepcionase de sí misma, ya no se puede seguir luchando de la misma forma. Marker se pregunta al respecto “¿qué dirá la juventud del 93 de las imágenes del 77?”, pero no se atreve a ensayar ninguna respuesta. Él ve las revoluciones de los años sesenta, setenta y ochenta como residuos, como fantasmas, “leves manchas en la tersa superficie del capital post-Guerra Fría” (Fisher, 2019: 235), mirándolas desde un prisma contemporáneo, consciente, pero no esclavo, de la importancia que esas imágenes tuvieron en su día.<sup>128</sup>

En una conferencia de Marker en el ICA (Instituto de Artes Contemporáneas) de Londres, Langford mantuvo que “más que el espectro del comunismo célebremente invocado por Marx en las primeras líneas del Manifiesto Comunista, es el fantasma de la revolución lo que persigue a Marx y Marker por igual, esto es, el miedo a que la revolución sea, en última instancia, fantasmática” (cit. en Fisher, 2019: 235-236). Y este será, precisamente, el mayor miedo al que se enfrentará el cine contemporáneo: el temor a que la toma de la calle sea ya solo un espectro, o que, incluso, haya llegado a desaparecer, expulsada del imaginario colectivo, de una vez por todas, tras el fracaso de su último intento. Sin embargo, en los estertores finales del cine modernista, Marker aún se reserva una última pincelada de agridulce optimismo, porque tras quince años de cacería indiscriminada por las grandes potencias armadas, en Francia y en el mundo, “aún sigue habiendo lobos”.

---

habría que tratar de recuperar en el futuro, en un futuro, puede que inútilmente. Hemos perdido la luz de nuestra infancia. Por eso, por ahora, en este nuestro mundo melancólico, no hay sol”.

<sup>128</sup> Todos los héroes han muerto ya: el Che, Allende, Pasolini. El movimiento obrero ha perdido la batalla contra el capitalismo, y, o bien ha sido desmantelado en prácticamente todos los lugares, o bien ha perdido su significancia universal. Marker mira así atrás, pero, a la vez, es consciente del sinsentido que supone juzgar el pasado con los ojos del presente, es decir, desde una nueva realidad donde palabras como *paterna*, *sida*, *thatcherismo*, *Perestroika* o *ayatolá* poseen un significado que no podía siquiera imaginarse en los años sesenta. Según Marker, la oposición de la izquierda murió con el estalinismo, víctima de su propio torbellino, “es su naturaleza, como la del escorpión”. El sueño comunista había vuelto, por tanto, a morir, como murió Allende y como murió su hija, que decidió acabar con su vida tras su discurso de despedida en Cuba, incapaz de vivir en este nuevo tiempo con sus nuevas particularidades. A su vez, la decepción de Marker con Cuba es omnipresente en toda la cinta y se plasma en innumerables momentos, como los larguísimo discursos de Castro, completamente carentes de cualquier contraplano del pueblo o la total ausencia de los aplausos en sus últimas alocuciones, en contraste con las que aún recibía en sus primeras imágenes montadas en “Las manos frágiles”, cuando todavía había algo de tiempo para la esperanza y la fe.

“¿Qué queda de mayo del 68?” sería, por tanto, una pregunta pertinente a partir de los años ochenta. Sin embargo, lo que siempre permanece es, precisamente, aquello que todavía no es, es decir, aquello que, aún hoy, continúa interrogando, desafiando y exigiendo al presente, planteando, de esta forma, las nuevas luchas necesarias (Cortés y Fernández-Savater, 2009: 25). Aun así, el cine, poco a poco, va alejándose de la narración de las revueltas fracasadas para pasar a relatar el hundimiento de una sociedad que, lejos de luchar contra el sistema, se deja mecer dulcemente por él (Badenes Salazar, 2006: 225). El cine moderno -padre primero, hermano después, y, finalmente, hijo de mayo del 68- muere en esta nueva pasividad contemporánea, o lo que es lo mismo, en ese sentido sustituido por el silencio, en ese furor matado por la calma y en ese no hacer nada que se parece, peligrosamente, a no ser nada. Mientras tanto, las concepciones anteriores de Europa de la clase obrera y de la toma de la calle se van dinamitando también de manera paulatina. Así, para muchos autores, entre los que destaca Font, después de más veinte años, el cine moderno europeo -que va de Rossellini a la muerte de Pasolini (cit. en Sánchez y Sanz, 2006: 20)- expira en los albores de los años ochenta, amenazado por la feroz competencia del cine norteamericano, y, también, a su vez, por la espectralización del concepto de “pueblo” y de “toma de la calle”. Sin embargo, Europa no estuvo sola en todo este proceso, y las cinematografías estadounidense y latinoamericana vivieron un desarrollo paralelo y, a la vez, completamente divergente al afrontado por la cinematografía del viejo continente.

## **2.4 La toma de la calle contracultural norteamericana**

EE. UU. desarrolló una relación particular, muy diferente a la europea, tanto con la estética modernista como con el movimiento político del 68. En lo estético, el cine norteamericano se enfrentó, por una parte, a su propia imposibilidad para continuar con el proyecto clásico del imponente padre-Hollywood, y, por otro, a su incapacidad para sincronizarse con la modernidad europea, y así poder aprehenderla.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> La “modernidad” del cine americano ha sido ampliamente debatida desde sus propios comienzos. Indudablemente, fue en los años sesenta y setenta cuando EE. UU. más se acercó al modelo de modernidad europeo, pero, a diferencia de los autores franceses o italianos, los directores del Nuevo Hollywood no sintieron la necesidad imperiosa de arrastrar al cine clásico hacia los márgenes de la modernidad, ni tampoco de romper con una tradición tan profundamente incardinada en el imaginario americano como es la del entretenimiento y el cine popular. Se podría afirmar, por tanto, que, si bien Europa se centraba en la ruina y el monumento funerario, EE. UU. elegía el remanente. Aun así, los nuevos autores del periodo pretendían imponer al anterior sistema hollywoodiense su propio modo de crear y producir, más libre, comprometido

Como resultado de esta doble pérdida temporal -pasado y presente-, surge una melancolía propia, muy diferente a la de las revoluciones añoradas por Bertolucci o Marker, y que, quizá por primera vez, se intenta solventar construyendo un espacio-tiempo mental propio, en el que, a su vez, la nueva idea de EE. UU. -real, y, al mismo tiempo, inventada- pudiera habitar. El Nuevo Cine Americano se parecería pues a ese “flâneur baudelairiano” que, de camino hacia su propia desaparición en los intersticios, mira impotente un mundo, otrora asible, pero ahora totalmente ilegible, en el que solo logra atisbar un reflejo de su universo interior, ya totalmente fracturado y dividido (Losilla, 2010: 208-209).

En el ámbito político, la toma de la calle estadounidense tuvo su propio ensayo del 68 en 1966, y, sobre todo, en 1967: así, las numerosas manifestaciones contra la guerra de Vietnam -entre las que destacó la de Washington en septiembre-, el movimiento *Black Panther* o el Verano del Amor consiguieron crear un *statu quo* particular para los movimientos colectivos en Norteamérica. Con este caldo de cultivo, el año 1968 no supuso una disrupción social equivalente a la acontecida en Francia, Checoslovaquia o México, sino que, simplemente, apuntaló una pauta subversiva ya generada con anterioridad, que se vio rápidamente reflejada en la cinematografía de la época. Si bien este modelo tiene en común con el europeo la melancolía, la inclinación izquierdista, la hegemonía juvenil, la cercanía de la cámara y la innovación estética, por destacar solo los rasgos más relevantes, posee, también, tres significativas particularidades que lo alejan definitivamente del canon francés: un complejo vínculo con la cotidianidad, una diferencial relación entre archivo y ficción y una profunda reflexión sobre la violencia que es ya inherente a la propia identidad americana.

*Black Panthers* (Varda, 1968) documenta el injusto arresto de Huey Newton, uno de los fundadores de los *Black Panthers* y las protestas que este abuso provocó en la población negra de Oakland, así como los duros enfrentamientos con la policía que subsiguieron. Varda, como Clémenti, trata aquí de mezclar sus recuerdos más personales con los de una época concreta, plagada de incontables conflictos racistas, que acabarían por definir la última mitad del siglo XX en EE. UU. El movimiento *Black Panther* se radicalizó en las universidades nacionales a finales de los años sesenta, en buena parte debido a la terrible represión

---

y en contacto con la sociedad americana de la época. Dicho de otro modo, estos autores pretendían revolucionar Hollywood desde dentro y, a la vez, rendirle un sincero homenaje (Thoret, 2006: 112-198).

policial, pero a diferencia del movimiento estudiantil blanco a ambos lados del atlántico, que no contó con el esperado apoyo popular fuera de las universidades, gran parte de la comunidad afroamericana del país sí apoyaba a sus estudiantes. Esta particularidad extendió rápidamente la protesta a todos los sectores de la población negra estadounidense, lo que repercutió directamente en la relación entre la toma de la calle y la cotidianidad en la cinematografía nacional de la época.

Aunque en *Black Panthers* Varda se adentra en una de las protestas por el caso Newton, lo que su cámara capta se parece más a un *picnic* o a un acto parroquial que a una manifestación popular; de esta forma, personas de todas las edades, sonrientes y relajadas, disfrutaban de un soleado día en el parque: niños jugando, ancianos cantando, grupos tocando. Tanta es la familiaridad del evento que Varda se siente obligada a reparar en un cartel que evidencia el carácter reivindicativo de la marcha: “This is not a picnic, it’s a political race”. Esta distendida “atmósfera colectiva” se contagia a la cámara y permite a Varda una enorme cercanía y compenetración con los manifestantes, siguiendo sus derivas con facilidad, ya sea a través de un orador que arenga a la masa o de unos jóvenes que bailan una danza tribal, llegando así a confundirse, por momentos, la lucha con el baile y la fiesta con la protesta, como ya ocurría en *Kuhle Wampe* y, en cierta medida, también en *La Marsellesa*. Sin embargo, en esta ocasión, este baile tiene un significado mucho más potente y profundo, si se atiende al subversivo significado ancestral de la danza afroamericana, que, desde los mismos orígenes de esta comunidad se ha conformado como una poderosa herramienta de contestación y desafío.



A diferencia de los estudiantes franceses, la congregación negra de Oakland lleva mucho tiempo acostumbrada a la injusticia y a la marginalización, como también a la organización colectiva y a las protestas contra la brutalidad policial -aunque Varda elija mostrar dicha

violencia solo a través de los testimonios y nunca de las imágenes-.<sup>130</sup> De ahí, que este tipo de marchas carezcan del concepto de excepcionalidad que impregnaba las manifestaciones de París. Esta prolongada cotidianidad provoca una enorme complicidad entre Varda y los manifestantes, que llega hasta tal punto que, por un instante, la cámara parece marchar con ellos. Sin embargo, este plano apenas dura un segundo y únicamente es una anécdota dentro del montaje, que, por lo demás, se mantiene, como sus homólogos franceses, muy cerca de la marcha, pero sin participar en ella. A este respecto, no conviene olvidar que, a pesar de que el cortometraje fue rodado en suelo norteamericano y el conflicto abordado es eminentemente local, Varda había nacido en Bélgica y su ascendencia cinematográfica era fundamentalmente francesa. Aun así, y pese a su brevedad, no hay duda de que este conato de marcha es un acontecimiento muy significativo en la historia de la figuración de la toma de la calle cinematográfica, que, a su vez, evidencia la diferente posición de la cámara norteamericana dentro de las manifestaciones populares.

Otra diferencia significativa entre la toma de la calle americana y la francesa es que la primera comienza a ser performatizada, no solo por la autora, sino también por los propios manifestantes. Los estudiantes de París eran ya conscientes del enorme poder de las cámaras, por lo que se dirigían a ellas, imprecándolas, con la intención de inscribir su propio gesto en la historia. Sin embargo, las imágenes simbólicas de mayor calado y potencia emocional, como el joven subido a la farola o el beso frente a la policía, eran gestos espontáneos, realizados más para sí mismos y para sus semejantes que para la cámara, incluso aquellos actos que constituían una *performance* en sí mismos, como la firme quietud de los jóvenes en el metro. Por el contrario, los *Black Panthers* construyen imágenes simbólicas que, si bien no se realizan únicamente para la cámara, sí se organizan de acuerdo a ella, para así lograr aumentar su propio impacto visual; como el recurrente primer plano de un militante mirando fijamente a la cámara, con el orador fuera de foco tras él o las formaciones prácticamente teatrales a las puertas del juzgado.

---

<sup>130</sup> Este tratamiento testimonial e iconográfico tiene su propio origen semiótico, que se manifiesta significativamente en el momento en el que dos policías van a la sede de los *Black Panthers* para disparar las fotografías de Newton y Cleaver. Este acto telúrico de matar una imagen se atribuye generalmente a comunidades racializadas, bajo el tópico de su supuesto primitivismo, revertido y resignificado, aquí, por la propia estructura invertida de Varda.



La cotidianidad toma una deriva completamente diferente en *Lost, lost, lost* (Mekas, 1976) en la que su director aborda, de manera autoreferencial, el desarraigo interno y externo que sufre el inmigrante en Norteamérica, debatiéndose entre la anterior identidad perdida y la aún por surgir. Mekas trata aquí de actuar como testigo, como aquel que dice “yo estuve aquí”, “tengo recuerdos de este sitio”, planteando un documental contemplativo que aborda la toma de la calle -un piquete de lituanos, una manifestación estudiantil o una Marcha por la Paz- como un acontecimiento más de la vida cotidiana, equivalente, en significancia, al vuelo de un pájaro, a la inauguración de una sala o al paso de un vendedor. Indudablemente, para Mekas, la toma de la calle es un gesto relevante, de ahí su recurrencia, pero siempre en el orden de las pequeñas cosas que componen la vida de las personas, como las nubes o las ramas mecidas por el viento, hacia las que su mirada se evade con frecuencia, buscando, quizá, algo más allá. Su cámara, a diferencia de la del cine militante, no toma posición, por lo que tampoco coloca nada en el centro de la acción. Para él, todas estas experiencias se funden en un continuo fluir que hace avanzar la narración sin dirección aparente -“no tengo idea de dónde me llevan, pero elijo este camino sin direcciones”-.

En la Marcha por la Paz, durante un breve segundo, la cámara de Mekas amaga incorporarse a la manifestación, pero se detiene inmediatamente, sin llegar a unírsele, como tampoco se unió a la marcha nocturna o al piquete de sus compatriotas: “Desde fuera os veo, os grabo. No sé si os entiendo, pero estaba ahí”. De este modo, su cámara los acompaña permanentemente, y aunque en ningún momento llega a formar parte de la colectividad que se manifiesta, su mirada es la mirada del amante, preñada de un amor inmenso que alcanza para envolver a los manifestantes, a los pájaros y a la nieve que cae sobre ese Nueva York suspendido. Mekas afirma así su propio ser “inmigrado”, es decir, su presencia como “alguien más” o como una otredad que registra para poder llegar a ser. Y lo hace para que los demás permanezcan, pero

también para permanecer él mismo, registrando pues la toma de la calle desde su propia vivencia distanciada.

Barbara Kopple, por su parte, lleva la cotidianidad de la toma de la calle de Varda un paso más allá en *Harlan County, USA* (1976). En ella, los mineros de Kentucky -y de todo el Medio Oeste americano- viven en una huelga constante. Las malas condiciones laborales, los accidentes, las tensas relaciones entre los distintos sindicatos -aunque, a diferencia de en Europa, aquí siga imperando una fuerte unión sindical- y los conflictos con el gobierno hacen que esta comunidad entienda la protesta más como un modo de vida, que como un proceso. Así, a diferencia de los estudiantes franceses, que durante el tiempo que duraron las revueltas vivieron un auténtico estado de excepción, los curtidos mineros entienden la toma de la calle como un cimiento fundamental sobre el que asentar su existencia y su identidad. “En mi casa se ha hablado siempre de la huelga”, dice una de las jóvenes entrevistadas, poco antes de acudir al funeral de un minero en el que se confunden su vida personal y su carrera sindical. Los mineros de Kentucky viven, por tanto, en un eterno ciclo de protesta, que se sucede invariablemente, con independencia de conseguir o no sus demandas. Estos trabajadores no llevan pues la vida cotidiana a la toma de la calle, como los *Black Panthers* de Varda, sino que su propia vida cotidiana es la huelga.

Kopple pasó años acompañando a las familias mineras y sus reivindicaciones, por lo que tiene tiempo de narrar su vida cotidiana, sus preocupaciones, sus asambleas y discusiones, y, por supuesto, los innumerables piquetes que llevan a cabo. *Harlan County USA* hace un tratamiento completamente personalista, en el que los frecuentes discursos políticos, legales o sindicales son solo un telón de fondo ante los verdaderos problemas que afronta la comunidad minera. Sin embargo, pese a su cercano punto de vista, la autora intenta aportar una mirada plural del complejo entramado económico, político y social que las cuencas mineras norteamericanas llevan arrastrando desde principios del siglo XX. Por esa misma razón, se esfuerza por ligar este proceso insurreccional al movimiento sindical de los *wobblies*, con casi un siglo de arraigo en la zona, a través del recurrente uso de testimonios y documentos del pasado. Kopple también tiene en común con Varda el tratamiento de la música autóctona como herramienta insurreccional y la preocupación sobre el papel de la mujer en el movimiento. Pero, sin duda, los momentos más significativos de la cinta, tanto a nivel de



importancia dentro de la lucha, como a nivel narrativo, son los incontables piquetes mineros.

Estos piquetes, a ambos lados de la única carretera que lleva a la mina - este gesto presenta, en su contestación, un nuevo tipo de piquete, que ya no trata de impedir la entrada de cuerpos, sino la de coches-, son la trinchera fundamental de la lucha, el lugar donde se combate día a día, y, a su vez, contrastan con la única marcha popular captada por Kopple, donde los mineros, más que reivindicar, festejan sus éxitos en una alegre toma de la calle de corte kuhlewampeniano en las calles de la ciudad. Por otra parte, la arraigada cultura huelguista de los mineros y la prolongada duración de la huelga provocan un *establishment* extraño, en el que los huelguistas suelen tener una relación estrecha y amable con la policía, hasta que, de repente, y sin que nadie sepa explicar muy bien cómo ni por qué, las tensiones se desatan y la violencia estalla. Por estas mismas razones -estatismo y prolongación-, la cámara de Kopple es aún más libre y cercana a los mineros y a la cotidianidad generada que la de Varda. Así, tras tanto tiempo junto a ellos, su presencia está completamente naturalizada e integrada, y por ello, no hay demasiados testimonios a cámara, sino tan solo conversaciones distendidas, en las que, a veces, llega a participar la propia directora, aceptada como un miembro más de la comunidad.



En Francia no solía quedar del todo claro quiénes registraban las imágenes, pero, incluso cuando resultaba obvio que las imágenes habían sido registradas por los propios directores, era frecuente establecer una distancia entre el operador y los “sujetos filmados”. Aquí, es indudable que Kopple registra todas las imágenes; su presencia y su propia corporeidad se evidencian constantemente, al oírsele respirar, hablar y toser tras la cámara. Kopple da un paso más, y si bien no llega a marchar con los mineros, ni a ponerse frente a ningún coche para impedir su paso en el piquete, es decir, todavía priorizando el registro por encima de la experiencia vivencial de la protesta, como ya hacían los documentalistas franceses, sí que llega a sufrir la represión durante la

toma de la calle de los mineros. Como se recordará, la cámara francesa intentaba resguardarse de esta misma represión alejándose de la violencia cuando esta se desataba, para seguir registrando fielmente el acontecimiento y poder así inscribirlo “correctamente” en la historia. Sin embargo, Kopple no tiene la posibilidad de huir en el momento en el que un grupo de hombres que se oponen a la huelga comienza a disparar contra el piquete, por lo que, rápidamente, tira su cámara al suelo y echa a correr bajo las balas, como todos los demás.

En este sentido, es especialmente relevante el hecho de que esta presencia constante de la cámara consiga disminuir la propia violencia del acontecimiento, ya que, durante el tiroteo, uno de los pistoleros es alumbrado por la antorcha de la cámara -Kopple remonta la secuencia a cámara lenta-, y al descubrirse grabado, frena el disparo que pensaba lanzar en ese mismo momento. Esta detención del gesto violento se produce, muy probablemente, por temor a las consecuencias de una posible identificación futura. De ese modo, la conciencia del registro modifica la deriva violenta de la propia toma de la calle. Esta recién descubierta realidad llevó a Kopple, en numerosas ocasiones, a fingir que estaba grabando para intentar contener la agresividad que se generaba entre huelguistas y detractores. En varios momentos del metraje, estos mismos detractores exigen, a su vez, que se apague la cámara, apartándola o incluso golpeándola, convirtiendo así, por primera vez, a la cámara en víctima también de la violencia represiva. En definitiva, Kopple no llega a tomar la calle, pero sí sufre sus consecuencias, evidenciando, como ya hizo Varda antes que ella, que la postura de la cámara norteamericana en la protesta es distinta a la europea.



Cuestiones tan diversas como la muerte de Kennedy, el Watergate, la agonía de los grandes estudios de cine, y, sobre todo, el polo de irradiación violenta imperialista que supuso Vietnam,<sup>131</sup> colocan a la

---

<sup>131</sup> Universitarios, movimientos contraculturales, feministas, minorías raciales... En los años setenta, todos estos colectivos convergen en el rechazo a la guerra de Vietnam, que, para toda una generación de jóvenes

ficción contracultural norteamericana de los años setenta en un estado de sitio (Benavente, 2010: 38). Sus principales obsesiones gravitan en torno al empoderamiento de las minorías, al desaforado crecimiento capitalista y al nuevo colonialismo, así como a la necesidad de superación del fantasma del clasicismo hollywoodense, a partir de repensarse a sí misma a través del género y del uso de la violencia. Robert Kramer, uno de los principales autores contraculturales de este período, apuntalará su carrera en torno a todas estas cuestiones, en un constante afán por situarse en el intersticio y en el contracampo de la cultura, para quizá recuperar, así, de la periferia, todo aquello que el cine clásico había ignorado durante tantos años.

En *Ice* (1970), Kramer aborda una distopía en la que EE. UU. se halla al borde de una guerra civil. Los colectivos izquierdistas tejen alianzas con ejércitos de personas negras y mexicanas, para hacer un llamamiento a la lucha armada, como el único medio para la liberación social ante a un Gobierno imperialista, corrupto y despótico. Kramer pretende aquí construir un nuevo lugar mental para sus compatriotas, es decir, un espacio eminentemente paranoico y plagado de herencias del cine negro, en el que la violencia psicológica se traduce, a su vez, en violencia política y social (*ibid.*: 39). En una de las secuencias iniciales, resaltada en negativo, una joven transmite con una antena de radio las demandas del movimiento revolucionario, encaramada a lo alto de un puente. Mientras tanto, el feroz tráfico de la gran ciudad continúa bajo sus pies, ignorándola a ella y a su manifiesto. Las líneas que construye el propio cableado del puente permiten vislumbrar quizá ese nuevo espacio psíquico que propone Kramer en su obra; híperdefinido y, a la vez, utópico, que sostiene, pero también limita la mirada de la joven militante.

Kramer tan solo narra los intersticios de la toma de la calle a través de un grupo de jóvenes de la resistencia, liderados por Ted. Así, lo único que el espectador puede ver son los preparativos y las reuniones, las dudas y los ensayos, los miedos y las paranoias que surgen antes de acometer las acciones clandestinas. Por esta razón, la inmensa mayoría de secuencias transcurren en interiores -sótanos, salones, bares-, ya que la calle ha sido expropiada por el capitalismo. Esta interioridad fomenta, a su vez, la cotidianidad de las reuniones subversivas, que se confunden, en un puzle de momentos, con cenas, fiestas y ensayos teatrales. Si

---

norteamericanos, resuena en los genocidios del pueblo indio, de los esclavos negros y de otras comunidades excluidas sobre los que se asienta su propia civilización (Benavente, 2010: 38).

Bertolucci hablaba de una revolución añorada -sea pasada o futura-, Kramer aborda una prácticamente presente y deslavazada, pero siempre desde el *off* del fuera de campo, a través de los ocultos engranajes de la resistencia. *Ice* propone pues un nuevo “estado de excepción prolongado”, en el que la revolución se imagina aún por llegar, pero ya al alcance de la mano. En consecuencia, los jóvenes protagonistas se refieren constantemente a una acción masiva programada para la próxima primavera; una gran toma de la calle demostrativa que permita inclinar la opinión pública a su favor. Kramer plantea, de esta manera, un estadio intermedio entre el “vivir en huelga” de los mineros de Kopple y la “excepcionalidad” del mayo francés.

La clandestinidad y el aislamiento provocan, a su vez, que el cine y las imágenes se conviertan en una herramienta comunicativa fundamental para la resistencia, haciendo coincidir las reflexiones del grupo protagonista sobre el poder político y pedagógico del cine con las del propio Kramer y su colectivo.<sup>132</sup> Por ende, el empleo del archivo y las referencias a los grandes medios de masas son una constante durante todo el metraje. Sin embargo, su uso es particularmente original, mezclando de forma permanente la realidad y la ficción, sin que el espectador pueda estar nunca seguro de si se halla ante un documento real -como las imágenes de Vietnam o del *Black Power*- o ficcionado -como las de la guerra entre México y EE. UU.-, igualados ambos por una serie de ediciones, parpadeos y pérdidas de señal, que logran integrar la historia real en la historia diegética. Así, las opciones comunicativas que conforman estos documentos -tanto reales, como ficticios- son incontables: tutoriales sobre cómo fabricar una bomba, noticieros gubernamentales, vídeos pedagógicos, llamamientos a la acción directa, e incluso, metáforas visuales construidas con juguetes sobre la alianza entre la política imperialista y el progreso.

La única “acción revolucionaria” que el espectador puede ver en todo el metraje -ya que el resto son simplemente referidas en conversaciones o noticieros- es la toma por la fuerza de varios edificios de vecinos. El

---

<sup>132</sup> Todos los actores de *Ice* son compañeros de Kramer en *Newsreel*, un proyecto colectivo de contrainformación que producía y distribuía películas con fines informativos, educativos y tácticos. Para ellos, “el combate político, el impulso ideológico y el trabajo del cine eran una misma cosa”. El cine resistente de este periodo era un arma colectiva en permanente proceso de construcción y discusión que, tal como se ve en *Ice*, se construía en torno a una sobreabundancia de imágenes, tanto de propaganda, como de acciones filmadas y llamadas a la acción. Kramer borra así los límites entre su cine y su propia vida, entre su gesto filmico y su praxis política, en un constate desplazamiento, es decir, en un permanente diálogo entre ideas, prácticas y géneros. De ahí, que sus ficciones -como *Ice*- sean abordadas con técnicas documentales, mientras que en sus documentales -como *Milestones* (1975)- es casi imposible diferenciar las partes de archivo de las de ficción (Benavente, 2010: 38).

objetivo de esta ocupación es comunicar el éxito del ejército mexicano y las mentiras vertidas al respecto por los medios gubernamentales. Para ello, proyectan unas imágenes en las que la policía mexicana, después de negarse a disparar a las masas desarmadas, se une a sus reivindicaciones antiimperialistas. La intención de Ted y sus compañeros es convencer a los vecinos de la necesidad de involucrarse en la lucha, imitando a sus compañeros mexicanos, que han construido una verja para impedir que el ejército estadounidense acceda a su nueva tierra liberada -la relectura trumpista, a día de hoy, se antoja irónica-. En paralelo a esta proyección y su posterior debate, las cámaras del grupo de filmación de la propia resistencia tienen total libertad para registrarlo todo, con la intención de convertir la acción presente en un futuro “vídeo-panfleto”. Sin embargo, al poco tiempo de comenzar a filmar, los jóvenes son sorprendidos y dispersados por la policía.

Kramer, como Varda, también performativiza la toma de la calle. En este caso, incluso se podría hablar de una “metaperformativización”; así, en una de las secuencias más relevantes de la cinta, un grupo de la resistencia se reúne en el salón de uno de ellos para ensayar su futuro revolucionario, en una especie de teatrillo, en el que improvisan cómo transmitir sus ideales al pueblo llano en la futura marcha primaveral. El objetivo de este “ensayo” es evitar las dudas y contagiarse de energía unos a otros. Sin embargo, tanto ellos como el espectador se percatan rápidamente de la esterilidad de esa energía que se agota sobre sí misma, sin salir nunca de la habitación. Ted lo pregunta en voz alta: “Y ahora, ¿qué hacemos con toda esa energía?”, intentando convocarlos a la acción; “mirad esta ventana. Fuera está la realidad. Si me pongo aquí y tapo la luz, ya no la vemos. Ahí, tal y como estáis -en el sofá-, jamás conoceréis vuestra relación con el exterior, con esa gente, ni cómo hablar de sus necesidades, jamás sabréis nada sobre vosotros mismos, ni sobre algo”. El llamamiento de Kramer parece claro, pero también su propia autoconsciencia, al hacer que su personaje protagonista se tope con un grupo de jóvenes ilusionados, pero, a la vez, poco convencidos y con demasiada heterogeneidad en sus planteamientos.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> El propio Kramer se planteaba estas mismas dudas: “Por un lado, fingíamos creer que la guerra ‘tenía que acabar por fin’, a pesar de que nuestro análisis nos indicaba que no era tan sencillo. [...] Había duras luchas entre el feminismo y el antiimperialismo, muchos ataques y contraataques. [...] La falta de organización era un obstáculo grave. Y había amargura, y muchos intentos de huir de todo ello. [...] En realidad, lo que empezó para nosotros fue un periodo de errancia [...] en cierto modo nos habíamos distanciado de esa historia, éramos sujetos pasivos, no nos responsabilizábamos, mirábamos y esperábamos” (cit. en Benavente y Oudart, 2010: 15-22).

La necesidad de cambio es, por tanto, una constante en la cinta, al igual que la desmotivación que invade a los protagonistas -“intento recordar cómo era con trece años, no creo que me aburriera tanto. A veces pienso que no hay nada que me motive”-, lo que les impide, según los casos, hacer el amor, hablar en público o comprometerse seriamente con la lucha. Ellos mismos se repiten unos a otros que “la gente se sienta a esperar que las cosas pasen, pero hay que hacerlas pasar”, mientras siguen sentados en un café o a la mesa de una animada cena. El personaje de Howard, un viejo camarada que luchó en movimientos anteriores y que se ha quedado desfasado con respecto a las nuevas demandas revolucionarias, expresa perfectamente el vacío interior que estos jóvenes parecen sufrir, hasta el punto de bloquearlos, e incluso asfixiarlos: “Las cosas que soñabas ya las hemos conseguido. Somos nosotros. Ahora luchas por nada”. Su joven interlocutora, que hasta ese momento había esgrimido miles de argumentos contra las opiniones de Howard, ya no sabe qué decir. Por primera vez, se percibe en ella el fantasma de la derrota, el desencanto de la renuncia, el principio del fin (*ibid.*: 53). Y es que estos jóvenes no están seguros de nada, ni siquiera de la violencia que pretenden desatar, por lo que deciden fingirla, ensayarla y performativizarla hasta que se consume dentro de ellos mismos. Así, se invierten los términos de falso *knock out* de Terry en *La ley del silencio*. Allí donde uno se veía obligado a fingir un noqueo irreal, los otros tratan de impostar una entereza y un *punch* revolucionario que están lejos de poseer.

La mitología clásica norteamericana se construye sobre el concepto de frontera y emana de la violencia -combustible esencial de la conquista del Oeste- que se necesita para defender el propio espacio de la invasión del otro. Sin embargo, a finales de los años sesenta, las fronteras anteriores se diluyen y el mal deja de tener la cara del “otro” para tener la del “mismo”. Del mismo modo, la violencia deja de tener un origen externo para ser originada por el propio “hombre ordinario” americano. De ahí, la obsesión del cine de la época por la ruina y la filiación, es decir, por constituir nuevas fronteras y nuevos espacios que redefinan su propia identidad perdida.<sup>134</sup> Si en el cine clásico la energía era sinónimo de acción y la violencia estaba legitimada por la narración y su sistema ideológico, el Nuevo Cine Americano experimenta una relación problemática entre acción y energía, en la que esta última apenas se

---

<sup>134</sup> Como ya ha dicho aquí, dado que el progreso es consustancial a la identidad norteamericana, no se llega a producir una ruptura total con el régimen estético anterior, como en Europa, sino que el cine estadounidense prefiere conformarse con su propio pasado y elegir la continuidad -aunque compleja- en vez de la fractura.

consume. Este excedente energético desemboca en un “cine de la asfixia”, que se ve obligado a correr sobre sí mismo y, a la vez, en una violencia que deja de ser es un elemento regenerador, para convertirse en el arma con la que la sociedad se destruye a sí misma -el espíritu de conquista ha dado paso a una ociosidad asesina, transitando, así, de la mitología a la patología (Thoret, 2006)-.

El sentido contestatario de los años sesenta se ha diluido, y aunque aún puedan leerse sus vestigios, Kramer es consciente, como el alfarero ciego de *Milestones*, de que su recuerdo revolucionario va desapareciendo como “una impresión en la retina, que, al abrir los ojos, desaparece”, y quizá, por ello, elige no mostrar el punto culminante de *Ice*, es decir, la toma de la calle idílica y primaveral, probablemente al no estar seguro de cómo abordarla, quizá, ni siquiera de cómo imaginarla. La toma de la calle se desea, se anhela y se ensaya, pero no se alcanza, porque esta no logra encontrar su nueva forma. Kramer aborda así, en la América de los años setenta, un exilio interior y una pérdida identitaria muy similar a la que sufrió Europa más de dos décadas antes. Sin embargo, dado el fuerte continuismo norteamericano, ante esta desilusionante realidad, tan solo resta comenzar una improvisada remodelación -como el *jazz* que tanto le gustaba a Kramer-, para, de ese modo, poder alumbrar una nueva forma de lucha, justo antes de sucumbir en el abismo de lo desconocido. Se trata pues de retornar sobre los restos, de “recapitular los deseos y trazar los enlaces que permitan la reactivación del sueño” (Benavente, 2010: 35), en otras palabras, de regresar al presente para poder construir el futuro.<sup>135</sup> Ante este brete, Kramer elige el camino de la fe, y, por ello, culmina su cinta con optimismo hacia el camino que se abre frente a él: “Todo está funcionando. Cuídate. El mundo espera la primavera”.

Mark, el protagonista de *Zabriskie Point* (1970), la primera obra americana de Antonioni, lleva al Ted de Kramer a sus últimas consecuencias, encarnando aún más claramente el arquetipo heroico

---

<sup>135</sup> A diferencia de *Ice* y *Milestones*, que se construyen desde el centro mismo del conflicto que abordan, Kramer propone un planteamiento muy diferente sobre la toma de la calle en *Scenes from the class struggle in Portugal* (1977). Quizá al ser completamente consciente de su mirada externa, que va indefectiblemente de la mano de su alteridad en un país y en una lucha extranjeras, el punto de vista de Kramer sobre la Revolución de los Claveles es mucho más objetivo y tradicional, sin abandonar, por ello, la crítica al sistema capitalista y colonial, que, a su vez, había provocado un feroz alzamiento del fascismo contra el que buena parte del país luso se rebeló en 1974. Kramer, imbuido por una gran solidaridad con la causa, hace temblar sus propias imágenes, como Koppie, pero no porque las balas caigan sobre él, sino porque está tan comprometido e integrado con la toma de la calle portuguesa que, sin dejar de grabar, levanta el puño con fuerza, como el resto de manifestantes, estremeciendo así su registro, al anteponerle el *pathos colectivo* de la marcha.

propio del cine americano de los años setenta. En este sentido, Mark está preso de un movimiento constante, que lo lanza hacia una huida perpetua de/contra lo establecido. Su inquietud es tal, que la primera vez que el espectador lo ve en pantalla es abandonando una asamblea de estudiantes al considerarlos unos “cobardes charlatanes”. Mark es un Ícaro moderno, que en su carrera hacia delante secuestra un avión, se acerca demasiado al sol y finalmente acaba siendo derribado, no sin antes vivir un particular “verano del amor” en el desierto junto a Daria. A diferencia de Kramer, Antonioni, quizá por su origen europeo, sí se ve capaz de representar la toma de la calle. Aun así, la única protesta de toda la cinta, que se produce en el campus de la universidad y termina en un brutal tiroteo, está rodada desde un punto de vista ubicuo y siempre externo a los personajes, lo que diverge mucho de la articulación intimista del Antonioni de *El grito*. Únicamente, al final del tiroteo, el punto de vista de la secuencia se ancla a la mirada de Mark, que rápidamente decide huir del lugar, para evitar ser detenido. Así, pese a que esta breve pincelada es su única representación directa en todo el metraje, al igual que ocurría en *Ice*, la toma de la calle logra impregnar a todo y a todos.

Justo después del tiroteo, Mark cree haber matado a un policía, por lo que decide huir de Los Ángeles. Por el camino, se topa con Daria, una joven empleada de un magante hotelero que tiene sus propias ideas sobre lo que América necesita para escapar de sus ataduras burguesas. Ambos encarnan dos figuras fundamentales del movimiento contracultural de la época: la insatisfacción permanente, el cuestionamiento de un modo de vida obsoleto y el individualista y radical activismo de Mark, frente a la contemporización, el amor libre, el hipismo y el espíritu libre de Daria. La forma en la que ambos detienen el tiempo -la huida para él, el viaje de trabajo para ella-, para vivir su amor en el desierto, constituye uno de los actos mesiánicos -y norteamericanos- por excelencia: la fundación de un nuevo hogar. Así, huyendo de la locura y la violencia, los dos jóvenes deciden habitar un no-lugar primitivo, salvaje, sensual y terroso, en el que consiguen liberarse de todas las ataduras sociales y en el que el amor y el sexo sirven de válvula de escape para el inconformismo de toda una generación. Zabriskie Point es un lugar concreto en el desierto de Nevada, pero para Antonioni representa una no-realidad en la que su coreografía de cuerpos amantes esparcidos por una ladera de tierra puede perpetrar



“un grito de libertad mucho más vital y honesto que la pesada asamblea estudiantil con la que se abre el filme” (González, 2017).<sup>136</sup>

A través de esta robinsoniana evasión, de este recomenzar en el espacio ilimitado y salvaje de un Nuevo Oeste, Antonioni da salida a la insatisfacción de todo un grupo de jóvenes que, pese a desear el cambio sistemático de la sociedad en la que viven, comienzan a entender que las ataduras que los limitan son demasiado fuertes para ser rotas. Así, como ya ocurrió en el mayo francés, la sociedad y el propio tiempo acabarán por ganar la partida, fagocitándolos y reubicándolos, de nuevo, en esos mismos espacios/cuadros limitados, que los constriñen, y de los que, a su vez, tratan permanentemente de escapar. La rebelión que propone Antonioni es pues contra los espacios, contraponiendo el escenario iconográfico finito de la gran ciudad a la inocencia primitiva y libre de los grandes espacios naturales. Ya en la asamblea inicial, la cámara se pega a los estudiantes, enclaustrándolos en el plano y en el espacio que habitan.

Del mismo modo, cuando Mark conduce por Los Ángeles, su mirada está permanentemente limitada por carteles publicitarios y anuncios luminosos, es decir, por los altares de un capitalismo feroz que amenaza con devorarlo todo. Esta inadecuación con respecto al espacio que ocupa, define la problemática relación que Mark tendrá con el marco y, a la vez, su urgente necesidad de escapar. De ahí, el jugoso saboreo de la venganza final de Daria, que, aunque solo sea dentro de su cabeza, consigue volar el lujoso complejo hotelero de su jefe en la inacabable vastedad del desierto. El edificio estalla así en mil pedazos, en un inmenso gran plano general, lejos de cualquier límite visual, que provoca una disrupción tumultuosa en el espacio en la que se entremezclan la inocencia y la violencia, dinamitando, de esa forma, el único estandarte visible del capitalismo que intentaba colonizar el espacio salvaje del desierto. Daria, como Mark y Ted, está también asfixiada por un excedente de energía; de ahí, su trastornado deseo de liberar una violencia demasiado tiempo reprimida, aunque, en su caso, esta no llegue a traspasar la frontera de lo mental (Thoret, 2006: 119).

---

<sup>136</sup> Antonioni decía que “si hubiese querido hacer una película política, acerca de la contestación juvenil, habría seguido por el camino emprendido al comienzo de la película con el mitin estudiantil. Muy probablemente, si algún día los jóvenes radicales estadounidenses logran realizar sus esperanzas de cambiar la estructura de la sociedad, saldrán de ahí, tendrán esos rostros. Pero, en cambio, los he abandonado para seguir a mi personaje por un itinerario completamente diferente” (2002: 143).



Mark es pues un mesías inadaptado que vive en permanente conflicto con su entorno y con su espacio, enfrentando, a cada momento, la realidad con sus ideales, pero, al mismo tiempo, encarna la figura del nómada o del fuera de la ley, que tan arraigada está en la tradición arquetípica americana -conformando, así, una intrincada mezcla entre el *western* y el *film noir*-. En esta dualidad entre tradición y modernidad, tan eminentemente setentera y norteamericana, el mesías Mark, víctima de su propia irrealidad, no alcanza redención alguna en su muerte, a diferencia de los anteriores referentes clásicos, que sí conseguían redimirse con su sacrificio. Antonioni, mucho más caustico ya, abandona a su protagonista en el momento de su muerte más aislado y ajeno a la sociedad que nunca. Será entonces Daria quien cobrará su venganza, pertrechada con la única arma que poseían tanto ella y Mark, como toda su generación: la imaginación. Pero es tanta la energía acumulada, que la destrucción no puede detenerse en el desierto, por lo que Antonioni subraya la alegoría previa volando por los aires, a cámara lenta y al ritmo de Pink Floyd, todas las estancias de un chalet de clase media, o, lo que es lo mismo, destruyendo el estado de bienestar norteamericano en un espectáculo apoteósico y liberador.

*Born in flames* (Borden, 1983), al igual que *Ice*, dibuja un Nueva York distópico, pero en este caso, su situación política es mucho más sutil y, a la vez, más compleja; en el escenario que plantea Borden, EE. UU. culminó con éxito, hace diez años, una revolución socialdemócrata. Desde entonces, el Gobierno ha construido una sociedad mejor, más justa y libre, pero solo para la mayoría, dejando por el camino a un montón de colectivos minoritarios que, en el momento en el que arranca

la acción, han decidido rebelarse: mujeres, negros, homosexuales y obreros. De esta forma, Borden también se centra en un espacio intersticial, es decir, un punto intermedio entre una revolución consumada y una por construir. En 1983, la hegemonía contracultural había apurado ya sus últimos estertores y el capitalismo seguía su vertiginoso ascenso, por lo que Borden se muestra más escéptica que Kramer con el compromiso activo de la mayoría. De este descreimiento, nace su agresividad; así, para ella, la revolución nacerá en los márgenes o no nacerá.

A diferencia de Ted y sus dudosos compañeros, las protagonistas de *Born in flames* -pertenecientes todas a diferentes minorías: obreras, negras, punks, lesbianas- están completamente seguras de su lucha. Por ello, intentan convencer a las demás mujeres para unirse a la cruzada por sus derechos a través de las diversas herramientas que tienen a su alcance; ya sea trabajando en radios militantes, ingresando en el Ejército de mujeres, programando acciones en los medios o protegiendo a las demás de las agresiones sexuales callejeras armadas con bicis y silbatos. Este tipo de patrullas defensivas “sobre ruedas” podrían llegar a constituir una particular toma de la calle, ya que estas mujeres transitan por el espacio público reivindicando su propia autodeterminación, a través de reclamar el derecho colectivo e individual a caminar seguras por la calle. En definitiva, todas ellas, al igual que Ted y Mark, están luchando por el espacio, en este caso, por reconstruir “una nación de guerrilleras”, tal y como se evidencia, muy certeramente, en una de sus proclamas, en la que manifiestan su intención de “reorganizar el paisaje mental del país”.

En el imaginario cultural norteamericano, el acabamiento del concepto de frontera, unido al cuestionamiento de la hegemonía social, provoca una suerte de saturación en la que tanto la energía como el espacio alcanzan su límite expansivo a finales de los años setenta. Esta energía hipertrofiada, limitada por la escasez de espacio, congestiona el sistema hasta hacer temer, o bien una intoxicación fruto de la asfixia, o bien una explosión (*ibid.*: 105). Si Kramer optaba por la primera opción, Borden toma la segunda. Sus mujeres pretenden así quemarlo todo, estallar la película, destruir el campo, para rellenarlo después con el contracampo que ellas mismas llevan tanto tiempo habitando. Mark, hegemónico, pese a su ideología -hombre, blanco, cis, heterosexual-, solo soñaba con escapar del cuadro, mientras que Adelaide, Honey y las demás -identidades todas contrahegemónicas- pretenden apropiarse de él para

redefinirlo. América es para ellas una gran pantalla y su integración depende del lugar que ocupen en ella. De ese modo, estas mujeres estarían representando al pueblo que falta en las figuraciones preminentes de la historia, es decir, aquel que aspira a emerger de sus estratos subyacentes, para reconquistar el cuadro y su lenguaje. De esa manera, la mitología americana, obsesionada por la invasión del “otro”, se topa, de pronto, con la ira del “mismo-disidente”, que ha decidido reclamar su derecho a la narración y conquistar su propia visibilidad. No es, pues, la cámara la que recupera al personaje subalterno -indios, negros, zombis, mujeres, monstruos y otros cuerpos no-normativos-, sino él mismo el que se encuadra a la fuerza, reapropiándose así del espacio en una anarquía liberadora en el corazón mismo del sistema de representación (*ibid.*: 205-223).

A lo largo de la cinta, existen numerosas tomas de la calle “reales”, o, mejor dicho, “históricas”, en las que, como en *Milestones*, no se pueden diferenciar las partes que están ficcionadas de las que no lo están, como ocurre en las marchas del Frente Polisario o las de los *Black Panthers*. Junto a estas tomas semidocumentales, se montan otras que evidentemente han sido ficcionadas, como la marcha contra el “techo de cristal” de las trabajadoras neoyorquinas o el piquete de las albañiles despedidas. Estas tomas de la calle tan diversas -en fondo y forma- se entremezclan con imágenes de la vida cotidiana de esas mismas mujeres y de las discriminaciones a las que se enfrentan cada día, dejando claro que la liberación feminista se conquista en todos los frentes, de la calle a la cocina, pasando por la cama, la obra, la cancha de baloncesto y el desierto. Las mujeres del Frente Polisario saharauí con las que Adelaide, la líder del Ejército de mujeres, contacta, evidencian, a su vez, que su batalla, además de universal, es también claramente espacial: “Estas mujeres lucharon con los hombres por el territorio, por cosas que en ese momento parecían oportunas. Al acabar la lucha, ellos las hicieron retroceder dentro de las cocinas [...] es nuestro mundo y queremos movernos libres por él”.

Las saharauí se rebelan así contra su enclaustramiento, como también las neoyorquinas, que no han sido desterradas a la cocina, pero sí a los *ghettos*, a los puestos peor remunerados o al ostracismo político. Estas mujeres, no tienen tiempo para la performatividad de Ted y sus amigos, no necesitan ensayar más, puesto que llevan toda la historia haciéndolo. Sin embargo, comparten con ellos su preocupación esencial por el uso de la violencia. Todas ellas, desde las que tienen una postura más

extrema, como Adelaide o Zella, hasta Honey, que prefiere hacer la revolución únicamente desde su radio de música subversiva, reflexionan constantemente sobre la responsabilidad que acarrea desatar la violencia. Zella plantea: “Todo pueblo oprimido tiene derecho a la violencia, pero es como el derecho a mear, tienes que conseguir el lugar, el momento y la situación adecuada”. Sin embargo, la única que parece tener claro que el momento es ahora es Adelaide.

La toma de la calle más significativa de *Born in flames* se produce justo al final de cinta, tras el asesinato de Adelaide por parte del Gobierno y su posterior encubrimiento mediático. Todas las mujeres de Borden, unidas, por primera vez, ante la injusticia que se ha cometido contra su compañera, deciden tomar por la fuerza un canal de televisión estatal, mientras este está emitiendo en directo un informativo. De esta forma, el grupo interrumpe un discurso del presidente -en el que defendía una remuneración por el trabajo doméstico de las mujeres- para contar la verdad sobre la muerte de Adelaide y sobre su propia lucha. Estas mujeres, como los obreros de Godard, conciben el discurso como un elemento de contestación y adhesión fundamental, imprescindible para desatar el cambio que pretenden llevar a cabo. Quien domina el discurso, domina la realidad, por lo que todos los actores del conflicto planteado por *Born in flames* intentan conquistarlo, ya sea a través de informativos que repiten los mantras gubernamentales o de programas radiofónicos de *agitprop* psicodélico y postpunk. Esta última acción subversiva plantea pues una auténtica “toma del discurso”, es decir, un osado intento de comenzar a detentar el enorme poder de la imagen y la palabra. Pero en esta ocasión, las activistas conquistan ese espacio a través de una violencia que ya es aceptada y asumida por todas -incluso por las menos combativas inicialmente- como la única arma capaz de destruir el sistema que las oprime. De este modo, incluso Honey estrena, en ese momento, un discurso mucho más iracundo y ardiente -“abrasaremos la ciudad”-, que Borden pone, a su vez, en imágenes al cierre de la cinta. Y es que esa “toma de las ondas” inicial, pese a su importancia dentro de la lucha, parece quedársele pequeña a este grupo de mujeres, por lo que, al contundente ritmo de *No woman, no cry*, deciden volar el canal de televisión con dinamita, mientras roban dos emisoras móviles de la calle. De esta forma, no se conforman con interrumpir el discurso hegemónico, sino que necesitan destruirlo, hacerlo explotar.



Hay que tener en cuenta que, a finales de los años setenta, el discurso hegemónico nacional ya estaba herido de muerte; a lo largo de la última década, el país había cambiado, sumido en una pertinaz crisis identitaria. De esta forma, a través de una profunda pérdida de credibilidad en su propia clase política tras el Watergate o tras los asesinatos de J. F. K. y Martin Luther King, EE. UU. había perdido su inocencia. Norteamérica había enterrado así cualquier posibilidad de utopía, lo que había provocado una enorme desmovilización social que, aunque la mayoría no fuera consciente en ese momento, habría de durar casi dos décadas. Del mismo modo, los ciudadanos de a pie habían comprendido que detrás de los medios de masas había una perversa lógica capitalista, que no se detenía ante nada ni ante nadie con tal de seguir subiendo sus cuotas de *share*. Esta despiadada realidad mediática es abordada por numerosas obras de este periodo, empeñadas en mostrar la cruel asunción y posterior utilización de los lenguajes contraculturales por parte de los medios tradicionales, entre las que destacan *La conversación* (*The conversation*, Coppola, 1974), *Los tres días del Cóndor* (*Three days of the condor*, Pollack, 1975), y sobre todo, *Network, un mundo implacable* (*Network*, Lumet, 1976). Y es precisamente este vacío de credibilidad en el entramado mediático anterior el que Borden aprovecha para hacer estallar sus ruinas, intentando, a su vez, conformar un nuevo ecosistema mediático en el que las voces y los discursos contrahegemónicos tengan no solo cabida, sino también relevancia.

## 2.5 Hacia un Tercer Cine latinoamericano

Aunque, tal y como decía Arendt, la idea de “tercer mundo” es meramente ideológica, en los años sesenta y setenta, las corrientes cinematográficas de muchos de los países denominados como tal poseían ciertos rasgos comunes que permitieron hablar, en su día, de un cine del Tercer Mundo. La mayoría de las obras adscritas a esta categoría estuvieron protagonizadas por una serie de identidades subalternas que, tanto en lo figurativo como en lo formal, revolucionaron el panorama cinematográfico de la época. Ante la permanente tensión colonial, estas identidades colectivas oprimidas se veían constantemente obligadas a inventar un nuevo pueblo que, a su vez, no llegaba a existir del todo. No se trataba ya del mito de un pueblo pretérito, como ocurría en Europa, sino de la fabulación de un pueblo futuro, aún por llegar (Deleuze, 1987: 295).

*La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Pontecorvo, 1962) es una película ítalo-argelina que aborda las luchas previas a la independencia de Argelia, en la que el espectador acompaña a Alí en su ascenso hacia el liderazgo del Frente de Liberación Nacional. Aunque plantea una obra completamente ficcional, Pontecorvo decide apuntalarla con un enorme trabajo documental. Por tanto, escoge rodar en espacios reales, con actores no profesionales y contando con Yacef Saadi entre ellos, el verdadero líder del FLN, que se interpreta a sí mismo. Pontecorvo rueda la toma de conciencia política y nacional de Alí como reflejo de la de todo el pueblo argelino; en otras palabras, aborda el surgimiento de una nueva identidad que ya existía internamente, pero que ahora exige también un reconocimiento externo. A diferencia de Europa, que, en cierta manera, se acunaba a sí misma en sus ruinas, presa de la nostalgia, Argelia anhela ese mismo tipo de hundimiento, o lo que es lo mismo, la destrucción total de su actual sociedad, pero solo para reconstruir, inmediatamente después, una sociedad propia libre de opresión. En este sentido, llega hasta tal punto su afán reestructivo que, tras un gran bombardeo en la *casbah*, nada más retirar los cadáveres de sus familiares y amigos, los vecinos del barrio argelino comienzan a reedificar sus casas, incluso antes de que el polvo de los escombros se haya disipado siquiera.

La cuestión más relevante en la puesta en escena de la toma de la calle de Pontecorvo -por otra parte, muy markeriana, es decir, con mucho movimiento y cercanía, pero sin llegar a entrar del todo en la marcha-

es una serie de planos que muestran desde abajo a la multitud precipitándose por una de las estrechísimas y empinadas calles de la *casbah*. La sensación de velocidad y el espacio limitado, unidos al caos y a la furia de los ciudadanos, hacen pensar que este pueblo, más que a un río, se parece a una cascada o a un desprendimiento de rocas; un fenómeno natural, en cualquiera caso, en el que la gravedad tira violentamente de la masa hacia abajo. La potencia visual de este tipo de plano llega hasta tal punto que será utilizado como referencia en numerosas películas de masas posteriores, como *Guerra Mundial Z* o *Clash* (Diab, 2017). Por otra parte, la *casbah* funciona aquí como un espacio de doble significación: un lugar señalado, peligroso y del que se pretende escapar, pero que, a la vez, se considera un espacio de conquista y reapropiación. Del mismo modo, la *casbah* plantea una arquitectura singular, similar a la del panal que resguarda a los miembros de una colmena o a la del laberinto defensivo, cuyos recovecos solo son conocidos por aquellos que lo habitan. Esta morfología del barrio argelino, además de separar las dos ciudades -la nacional y la extranjera-, dificulta, en cierta medida, una toma de la calle tradicional “a la francesa”, lo que obliga a sus habitantes a manifestarse “a la argelina”.

Esta nueva forma de disidencia es al “tomar la calle”, lo que la guerra de guerrillas es al conflicto bélico, y tiene más que ver con atacar y esconderse o perderse por las intrincadas callejuelas de la *casbah*, inmediatamente después de perpetrar un rápido gesto de contestación, que con tomar las grandes avenidas europeas. Sin embargo, más que modificar la toma de la calle del FNL, la forma de la *casbah* lo que impide, principalmente, es que las fuerzas del orden puedan penetrar en ella desde el exterior. Esa es la razón por la que el ejército francés recurre a las grandes ofensivas armadas, a la inteligencia militar o incluso a la tortura; porque se ve incapaz de abrir una brecha en la *casbah*, y, por tanto, en la mente colmena del pueblo argelino. Así, al no poder entrar, debe corromper, y a eso es a lo que se dedica con ahínco, en su propia desesperación. Esta estructura arquitectónica, que define directamente tanto los modos de subversión como los de represión, recuerda, en cierta medida, al proyecto parisino de Haussmann; un arquitecto afín a Napoleón III, que en 1852 “modernizó” las calles del centro de París, derribando, de esta manera, buena parte de los antiguos barrios, llenos de callejuelas estrechas y serpenteantes, para construir avenidas y bulevares más anchos. Esta remodelación tenía como objetivo una mayor salubridad, una mejor iluminación y más espacio, tanto para la creciente población parisina como para las numerosas carreteras y vías



de tren necesarias. Sin embargo, otra de las razones de este gran proyecto urbanístico se basaba en impedir que, tal y como ya había ocurrido en las revueltas de 1830 y 1848, se pudieran levantar barricadas de lado a lado de la calle con facilidad, mientras que, al mismo tiempo, se favorecía la labor de las fuerzas del orden, aunando, quizá por primera vez de forma tan obvia, el urbanismo y el control social.

Pontecorvo, por su parte, contrasta las tomas de la calle argelinas - paralelamente territoriales e identitarias- con varios rituales de masas franceses, como un desfile militar o un mitin, para ahondar en la idea de que dos identidades conviven en un mismo espacio, provocando una suerte de presión ambiental que no puede más que acabar estallando. En consonancia, cuando el FNL declara la huelga general, los argelinos no toman la calle, sino que la desocupan, abandonando el centro de la ciudad “francesa” para encerrarse en la *casbah*, escapando así de una calle occidentalizada, que ni reconocen ni aceptan. Del mismo modo, la última toma de la calle de la obra, tras el sacrificio de Alí, está precedida por un plano general nocturno de la ciudad que, plagada de gritos bereberes y tambores tribales, afirma su propia identidad en la oscuridad. Tras una noche de disturbios, el día arranca con la marcha final de la cinta, que, a su vez, alberga el momento más ilustrativo del renacimiento identitario que propone Pontecorvo.

En primer lugar, al inicio de la secuencia, el pueblo argelino aguarda, invisible, tras una cortina de humo. De pronto, esta se disipa, mostrando con claridad la primera línea de manifestantes que comienza a avanzar. La puesta en escena subraya que ese pueblo siempre había estado ahí, oculto tras el humo, pero que ahora, con sus tambores resonando con fuerza, ya no asumirá por más tiempo una cultura ajena, que lo coloniza doblemente -social y visualmente-, sino que, por el contrario, de ahora en adelante se mostrará y reivindicará como un pueblo/identidad independiente. Pontecorvo está luchando aquí contra la *desculturación* de Argelia, en otras palabras, contra la despersonalización de un pueblo que ha visto su cultura desacreditada, sufriendo, de esa manera, un feroz proceso de aculturación mediante el cual el dominador se esfuerza por legitimar su dominación introduciendo sus propios valores morales, de vida y de pensamiento, en buena medida, también a través del cine. Pontecorvo pretende así “desalienar”, de algún modo, a los pueblos colonizados, pero, al mismo tiempo, facilitar, a través de su obra información sólida y objetiva sobre la realidad de la identidad argelina a todos los pueblos del mundo.



Sin embargo, si hay un “pueblo ausente” que emerge con incomparable fuerza en el celuloide de los años sesenta es, sin duda, el latinoamericano. Aunque, teniendo en cuenta la heterogeneidad política, social e identitaria del continente latinoamericano, ¿es posible hablar de un cine latinoamericano transnacional, o, por el contrario, debería hablarse de diversos cines nacionales? Pese a no tener una respuesta clara a esta disyuntiva, parece claro que, pese a sus diferentes dimensiones nacionales, que pasan por lo político -el peronismo-, lo cultural -la antropofagia o el tropicalismo- y lo antropológico -el discurso indigenista-, la mayoría de las obras del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>137</sup> intentan hacer hincapié en una realidad en buena parte transnacional, dominada por el subdesarrollo, la miseria y el intervencionismo extranjero. Todos estos cineastas pretendían crear así un cine que fuera, ante todo, revolucionario, pero que, por primera vez, fuera también eminentemente latinoamericano, y que, como tal, pudiera internacionalizarse al resto del mundo.

Esta vocación común se explicitó en los discursos, pero también en diversas iniciativas para mantener fértiles intercambios entre las diferentes cinematografías nacionales del continente, como encuentros, muestras, festivales, cinematecas, coproducciones, etc. El pistoletazo de salida de esta correspondencia se produjo en los festivales de Viña del Mar 1967, Mérida 1968 y Viña del Mar 1969. A lo largo de estos tres

---

<sup>137</sup> El NCL se articuló en torno a la figura popular, para enfrentar al espectador latino a sus propias realidades (Ortega, 2016: 359). Así, frente a los héroes ya desaparecidos -el Che, Camilo Torres, Evita- se contraponían los testimonios de las figuras subalternas. Con estas voces particulares se pretendía alcanzar la “voz colectiva del pueblo”, configurando una nueva epicidad, a medio camino entre la lucha histórica por la liberación y la supervivencia cotidiana (Mestman, 2014: 52-67). Para estos autores, el futuro era un cine imperfecto (Espinoza, 1969) que entendiera la obra como un proceso, es decir, como una respuesta, pero también como una pregunta. Del mismo modo, estos cineastas pretendían crear un cine vanguardista que rompiera con los lenguajes y discursos anteriores, pero también un cine político, antiimperialista, anticolonial y folclórico -entendiendo el folclore como el espíritu creador del pueblo-. A su vez, este “Tercer cine” planteaba un crecimiento contrahegemónico, opuesto, por tanto, a la industria dominante hollywoodiense, proponiendo, a su vez, como alternativa nuevos modos de producción, distribución y exhibición. Su objetivo era, pues, formar al público huyendo del paternalismo burgués con el que históricamente se aleccionaba a los movimientos oprimidos, disolviendo así la categoría de “espectador” para sustituirla por la de “actor activo de la historia”. El NCL no apuntaba entonces al corazón ni a la inteligencia, sino a la voluntad activa de cambio del emergente pueblo latinoamericano (Aguilar, 2015: 181-182). En consecuencia, los directores del NCL se mostraban habitualmente críticos con los gobiernos de sus respectivos países, por lo que, en muchas ocasiones, no solo no contaban con su apoyo, sino que eran prohibidos y perseguidos por las autoridades (Mestman, 2014: 81).

años es posible advertir un relevo generacional e ideológico en la cinematografía latinoamericana que marca el paso definitivo hacia un cine continental. Carlos Rebollo, impulsor de la Muestra de Mérida, afirmaba que lo que se pretendía lograr era que “los cineastas latinoamericanos puedan discutir en América, y no en Europa, como siempre se ha hecho, sobre los problemas del cine en este continente [...] para evitar que para reconocernos a nosotros mismos tengamos que pasar por el intermediario de la metrópoli” (cit. en Ortega, 2016: 359).

Uno de los puntos cruciales de las corrientes del NCL es cómo dialogaron con el cine europeo y americano, es decir, con aquel que había sido considerado hegemónico hasta la fecha. Durante esta fase, el cine tercermundista, con Latinoamérica a la cabeza, comenzó a influir desde los márgenes en los discursos dominantes, y así muchos reconocidos directores occidentales como Marker, Godard o Ivens mantuvieron estrechas relaciones con autores del NCL. De este modo, por primera vez, las periferias comenzaron a dominar la revolución estética y política de la época, y cineastas como Solanas, Rocha o Sanjinés marcaron, en estos años, la brújula del cine modernista a nivel mundial. Sin embargo, este periodo de preponderancia fue breve, porque, a diferencia del caso europeo, lo que cayó sobre el sentimiento contestatario latinoamericano en los años setenta no fue la melancolía del fracaso, sino numerosas y brutales dictaduras, golpes militares y guerras civiles encubiertas. De ese modo, cuando se detuvieron los motores del crecimiento y la expansión del comercio para caer en la violencia social y de estado, las sociedades modernas latinoamericanas perdieron abruptamente su capacidad para romper con el pasado, y si a lo largo de los años sesenta la pregunta había sido si debían o no romper con ese mismo pasado, en los años setenta la respuesta fue, simplemente, que no habían podido (Berman, 1983: 332).

Como consecuencia, a lo largo de los años setenta se estrenaron una serie de ficciones militantes en diversas zonas del continente latinoamericano que tienden a poner las masacres pasadas de los pueblos disidentes en el centro de sus relatos. Así, obras como la boliviana *El coraje del pueblo* (Sanjinés, 1971), la mexicano-chilena *Actas de Marusia* (Littin, 1976), la cubana *Cantata de Chile* (Solás, 1975) o la argentina *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974) se centran en abordar tomas de la calle que fracasaron en el pasado debido a la brutal represión militar, y que acabaron desembocando en terribles matanzas populares. En todos los casos, se realiza una feroz crítica al intervencionismo

extranjero, que además de provocar hambre, explotación y miseria, reafirma en el poder a las tiránicas oligarquías latinoamericanas, tanto económicas como militares. Este planteamiento antiintervencionista, unido a la cosmovisión indígena, también presente en todas ellas a través de relatos, músicas y tradiciones originarias, defiende una recuperación identitaria, es decir, una reconstrucción de la memoria colectiva que se niega a olvidar la historia de vejación, explotación y occidentalización forzosa de toda Latinoamérica (Mestman, 2016: 30).<sup>138</sup> Ese observar la realidad “desde abajo”, o, lo que es lo mismo, la nueva “transculturalización” narrativa que ofrecen todas estas ficciones, plantea una mayor participación subalterna y permite denunciar, quizá con mayor eficacia que nunca, la no superada colonialidad (Sanjinés, 2015: 137).

Todos estos trabajadores sublevados, ya sean mineros, hoteleros o esquiladores, se enfrentan, a la vez, a la represión y a un entorno hostil, buscando establecer líneas de solidaridad y compromiso que, pese a fracasar en sus demandas, logren inscribirlos en la historia, y, de algún modo, sirvan de llamamiento a la unión de los pueblos latinoamericanos contra la explotación nacional y extranjera. De este modo, todas estas revueltas buscan desesperadamente crecer y transmitirse de unos lugares a otros para encontrar fuerza, pero sobre todo futuro, al ser, en todo momento, conscientes de su enorme vulnerabilidad. Especialmente relevante, en este sentido, es la secuencia de *Actas de Marusia* en la que las mujeres del lavadero se susurran unas a otras sus mensajes y emociones al oído, convirtiendo sus voces en un eco colectivo que resuena en el vacío: “¿Qué tenemos que hacer?”, “hay que resistir”, “nos mataran a todos como perros, otra vez”. Los hostiles espacios que estas sociedades habitan -las áridas minas de sal, el desierto boliviano o la infértil Patagonia- añaden aún más violencia a sus ásperas vidas. Así, todos estos pueblos se empequeñecen ante la inmensidad de la naturaleza inhóspita que los rodea, sin alcanzar nunca a llenar su horizonte. Sin embargo, todos ellos continúan luchando constantemente por reapropiarse de ese mismo espacio -tanto físico, como mental- mediante la contestación colectiva y popular.

---

<sup>138</sup> A lo largo de la historia latinoamericana, en su condición de perpetua minoridad, los indios han dejado de ser muchas veces considerados como tal en el ámbito cultural y psicosocial, transformados por los demás, incluso por ellos mismos, en “sujetos históricos occidentalizados”. Por otra parte, dentro de las propias retóricas nacionales, en muchas ocasiones, los indios han sido excluidos del proyecto de construcción nacional, controlados y discriminados activamente, dificultando así que llegasen a ostentar un lugar real en la gestión del Estado-nación (Sanjinés, 2015: 134-135) e, incluso, en el propio imaginario colectivo nacional.

Todos estos autores dilatan el tiempo y ralentizan el ritmo de sus obras para mostrar una cara trágica y dramática de la masacre, mezclando los gritos y el llanto popular con el sonido del viento, para crear así un lamento universal que finaliza, en todos los casos, en una desbandada general. Este tipo de secuencias operan en sentido contrario a la de Odessa, diluyendo la contestación del pueblo, primero en lágrimas y después en huida. Sin embargo, pese a culminar sus levantamientos en fuga, todos estos pueblos se caracterizan por su entereza y su estoicismo, que no hace sino aumentar a medida que la represión y la violencia crecen indiscriminadamente. Apenas hay pues gritos o lágrimas, tan solo quieto desafío. La conciencia de clase de estos hombres y mujeres no proviene de eslóganes ni ideologías, sino del hambre y la miseria, y, por tanto, les viene invariablemente de nacimiento. Por eso, las mujeres enlutadas de *Actas de Marusia* aplauden y cacarean mientras fusilan a sus maridos; por eso, se dejan fusilar ellas mismas, inmóviles y en silencio, sobre la misma vía de tren en la que se habían tumbado para impedir el paso de los militares; porque no tienen opción, porque no pueden hacer ni ser otra cosa. Sin embargo, pese a que la matanza es un síntoma y, muchas veces, una consecuencia directa de la propia toma de la calle, y a pesar a la relevancia cinematográfica e histórica de alguna de estas obras, no conviene profundizar más en ellas, dado que su tratamiento formal y narrativo de la protesta no difiere demasiado de lo ya visto anteriormente.

Por otra parte, en torno a 1968, el cine cubano se movía en un escenario completamente distinto al del resto de Latinoamérica. En primer lugar, apenas había tomas de la calle en Cuba, ya que sus marchas populares no abogaban por una liberación neocolonial, ni por instaurar un gobierno popular, sino que se dedicaban a celebrar una realidad revolucionaria que ya estaba a punto de cumplir diez años. De esta forma, la realidad social en Cuba se acercaba más al contexto de la URSS en los años veinte, que al del resto del continente Latinoamericano en los años sesenta. En segundo lugar, y como consecuencia directa de lo anterior, el Gobierno y su brazo cinematográfico, el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), apoyaban la creación artística nacional y el desarrollo de las potencialidades del pueblo, por lo que la gran mayoría de cineastas cubanos de la época no tuvieron que enfrentarse a la clandestinidad, al exilio o a la represión, como sí se vieron obligados a hacer buena parte de los demás cineastas latinoamericanos del periodo. Sin embargo, la consolidación del liderazgo único de Fidel y sus medidas centralistas auspiciaban una

tensión sorda, pero presente en ciertos sectores de la sociedad, tanto en el ámbito ideológico como económico, y, sobre todo, intelectual (García Borrero, 2016: 255). A pesar de esta tirantez, o precisamente gracias a ella, el final de los años sesenta es uno de los momentos cumbre de la cinematografía cubana, con el estreno de ficciones expresivas y experimentales como *Lucía* (Solás, 1968), *Las aventuras de Juan Quinquín* (Espinosa, 1967), *La primera carga del machete* (Gómez, 1969) o *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), así como de los numerosos e innovadores documentales de Santiago Álvarez, que engrandecían las grandes marchas populares que, a su vez, celebraban y rendían homenaje a una revolución ya vivida en presente.

Por tanto, dado que la contestación frontal era prácticamente inexistente durante este periodo, los autores nacionales que, a diferencia de Álvarez, no mantenían una postura tan cercana y afín al régimen de Castro, se preguntaban sobre la futura deriva revolucionaria, bien revisitando el pasado y sus conflictos, como en el caso de Solás, Espinosa o Gómez, o bien, como Gutiérrez Alea, reinterpretando las preocupaciones actuales desde un punto de vista contra-hegemónico, que, por primera vez en el cine latinoamericano, coincidía con el burgués. Así, en el simbólico 1968,<sup>139</sup> los intelectuales y artistas cubanos lidiaban con dos ideas recurrentes: el subdesarrollo del tercer mundo y el rol del intelectual en los procesos revolucionarios (Mestman, 2016: 51). Sin embargo, al igual que su propia realidad social, la cinematografía cubana de la época no se ocupaba apenas de la toma de la calle, ya que nueve años antes, la revolución había llegado para eclipsarlo todo, consiguiendo que la propia toma de la calle se diluyera también en ella. El cine cubano se llena pues de incompreensión ante las escasas tomas de la calle con las que se topa, y como Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, cuya mirada a la toma de la calle no solo es externa, sino extrañada, se dedica a observarlas desde ese “fuera de tiempo” que únicamente provoca ya lo completamente ajeno -“todo me llega demasiado pronto o demasiado tarde. En otra época quizá hubiera podido entender lo que estaba pasando, ahora ya no”-.

---

<sup>139</sup> De hecho, para los cubanos, 1968, el “Año del Guerrillero Heroico” -en el que se cumplían cien años del inicio de la lucha por la independencia- fue un año especialmente largo, ya que no comenzó el 1 de enero, sino en octubre 1967, con la captura y el posterior asesinato del Che en La Higuera (García Borrero, 2016: 256).

### **2.5.1 La imagen imposible de Tlatelolco**

*El grito* (López Aretche, 1968) se realiza al calor de los acontecimientos de la revolución, primero estudiantil y después social, que sacudió México durante el verano de 1968, con la urgencia de informar, denunciar y dejar huella mediante una crónica de los hechos. La película -resultado de una convocatoria del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos)- propone una doble fractura -ideológica y estilística-, al combinar posturas radicalmente izquierdistas con movimientos vanguardistas en un estilo contracultural propio en el que convergían las miradas críticas hacia dos regímenes dominantes y paralelos: el político y el estético. De acuerdo con esa ideología revolucionaria y popular, las brigadas del CUEC escogieron concentrarse en lo que sucedía en las marchas y las manifestaciones, y no en los discursos de los dirigentes. López Aretche y sus colaboradores, todos ellos alumnos destacados del CUEC, trabajaban sin ningún plan de rodaje, apreciando, por encima de todo, la inmediatez y la objetividad, por lo que intentaban, en todo momento, evitar las tomas interpretativas y las composiciones ideológicas.

En su pertinaz afán por la actualidad, todos ellos desarrollaron técnicas muy diversas y novedosas para captar las imágenes del acontecimiento. Una de la más arriesgadas fue colocar una cámara en el hueco de la luz trasera de un coche, para rodar a los soldados en las inmediaciones del estadio de los JJ. OO., pero, en general, su capacidad imaginativa y logística apenas tuvo límite. Si bien en el prólogo “Julio” -centrado en el alzamiento del movimiento- y en el desenlace “Octubre” -que aborda la matiriológica y pesadillesca represión final- predominan las fotos fijas, a modo de registro histórico, las grandes movilizaciones de masas de los fragmentos “Agosto” y “Septiembre” son presentadas, en cambio, a través de los registros fílmicos de los estudiantes del CUEC, para poder dar así verdadera cuenta tanto de su magnitud, como de su vivacidad. De ese modo, secuencias como la del “Mural efímero”, en su espíritu espontáneo y fugaz, dejan constancia, por un lado, de la inmensa participación popular en la concentración, y por otro, del carácter contracultural que impregnaba el movimiento, así como de la preponderancia que este daba a las distintas e innovadoras expresiones artísticas de los estudiantes, tales como los afiches, los grafitis, las esculturas y las *performances*.

*El grito* emprende un viaje hacia el interior del movimiento a través del posicionamiento de la cámara y del punto de vista, es decir, la obra transita desde el *out* hasta el *in*. Durante el capítulo de “Julio” y principios del de “Agosto”, la cámara se mantiene siempre fuera de la marcha, dejando que el mar de estudiantes la traspase y se aleje de ella rumbo al horizonte. La cámara de López Aretche se encuentra, en unas ocasiones, muy cercana a los jóvenes -con planos generales en la calle o en la universidad, que comienzan con la masa desbordándose, para luego contenerla y encuadrarla a través del *zoom-out*-, y en otras, muy lejana -desde azoteas o auditorio en los que se aplica el proceso contrario-, pero, en cualquier caso, se mantiene siempre externa a la toma de la calle de los estudiantes, en una posición muy similar a la mantenida por sus homólogos franceses, entre los que podría destacarse Klein, debido a las similitudes entre su articulación formal y la de la cinta mexicana. Por otra parte, los autores del CUEC pretendían retratar un movimiento pacífico y ordenado que, sin embargo, sufre una represión injustificada y brutal. Para lograrlo, eligen mostrar numerosas columnas de manifestantes ordenadas, en muchos casos alineadas tras sus banderas, con un ánimo siempre tranquilo, sino festivo. Esta actitud risueña se mantiene durante las primeras semanas del movimiento, en marchas como la del Zócalo o la Universidad, pero se va tornando solemne a medida que pasan los meses, como en el caso de la “Marcha silenciosa”, en la que miles de personas se tapan la boca con cinta para denunciar el sistema castrador. López Aretche plantea, a su vez, una focalización evocativa, basada en planos picados, *paneos* sobre la multitud y reencuadres con los que trata de contener la inmensidad de la masa, intentando mostrar así cómo esta no solo excede a la cámara, sino también a los propios estudiantes, alcanzando, de esa forma, a todo México.





Sin embargo, durante los largos mítines de “Septiembre”, núcleo del enfrentamiento político, la cámara abandona, poco a poco, el *out*, para adentrarse, paulatinamente, en el propio movimiento. Este viraje queda rubricado en un *travelling* en el que la cámara de Roberto Sánchez, que observaba la marcha desde fuera, sube a un camión que recorre la avenida en el corazón mismo de la manifestación, pasando, así, del *out* al *in* de la marcha a través de un mismo plano subjetivo. Una vez arriba del furgón, pese al criterio de objetividad marcado, Sánchez no puede evitar hacer una composición con los dedos de un joven formando la V de la victoria en primer término, y con los espectadores de la marcha desenfocados al fondo del encuadre -entre los que él mismo se contaba hasta hace tan solo unos segundos-. Después, la cámara se inclina en un plano holandés, para terminar mostrando a un joven portando una enorme bandera. En ese prologado movimiento de cámara, la mirada autoral ha abandonado pues el *out* que previamente dominaba la puesta en escena de la toma de la calle mexicana, para pasar a un *in* absoluto, desde el que el objetivo de Sánchez puede “observar” cómo los testigos externos, a ambos lados de la marcha, le miran directamente, y, por tanto, también al propio espectador, que, a su vez, ha pasado a tomar activamente la calle mexicana por primera vez.<sup>140</sup> A partir de ese momento, la cámara entra y sale continuamente de la marcha, pasando de los puntos de vista múltiples del *out* al punto de vista unitario del *in*

<sup>140</sup> Rodrigo Moya, fotógrafo que cubrió el movimiento, verbaliza esta voluntad de integrarse en la masa por parte del “registrador del acontecimiento” de la siguiente manera: “Era la forma que yo siento de tomar una manifestación, meterse adentro y sentirla desde dentro, por varios ángulos. Es un acto de amor. Yo contengo a la manifestación, la envuelvo, pero más bien la manifestación envuelve al fotógrafo. Era un registro personal y era esta pasión que uno tenía por estos movimientos, por una actitud ideológica. Entonces uno toma parte y asiste sin ningún destinatario” (cit. en Del Castillo, 2015: 12).

en cada uno de los momentos clave del acontecimiento, en los que la cámara llega a temblar, vibrando así con la emoción de miles de jóvenes, como ya pudo intuirse brevemente en *Scenes from the class struggle in Portugal*. Este punto es enormemente significativo porque atestigua cómo la cámara mexicana antepone, desde ese momento, la participación en la marcha por encima de su propio registro, finalizando, de ese modo, el camino que Francia no terminó de comenzar y EE. UU. de recorrer.

Sin embargo, ese *in*, tan costosamente obtenido, es arrancado de cuajo al toparse con la imposibilidad de filmar la matanza de Tlatelolco, desterrando así la cámara al *out* más absoluto que, a su vez, provoca el *off* de un obligado y férreo fuera de campo. No existe pues una imagen clara de la matanza;<sup>141</sup> hay fotos borrosas, algún tembloroso vídeo de los estudiantes y los militares entrando en las inmediaciones de la plaza y también de los muertos y los detenidos filmados *a posteriori*, cuando todo había pasado ya; pero desde el momento en el que las balas comenzaron a silbar hasta que se recogieron los cadáveres, no existe una sola imagen clara de la matanza. Durante toda esta parte del metraje, numerosos testimonios tratan de narrar lo acontecido, sin conseguirlo del todo.<sup>142</sup> Esto no ocurre solo en el capítulo de Tlatelolco, sino que, a lo largo de toda la cinta, los testimonios y las fotos fijas sustituyen, casi por completo, a la represión del movimiento. En *El grito* se asiste pues a sus momentos previos y posteriores, pero nunca a la represión misma. En este sentido, el quejumbroso relato de una víctima de las cargas militares de septiembre, tratando de referir lo acontecido, se narra sobre un expresivo montaje de fotografías del ejército, dibujos y alegorías

---

<sup>141</sup> Muchas de esas imágenes se perdieron debido a las cateas de las autoridades y a la propia censura de los medios institucionales. El fotógrafo Enrique Metinides, con respecto a ese 2 de octubre, declara: “Al llegar, ya no nos tocó la mera ‘matazón’, pero sí vimos cuándo recogían los muertos. De eso tomé muchas fotos, que luego no las encontré en el periódico. Me quitaron los rollos, y no me los devolvieron; ni a mí ni a nadie. Un soldado me dijo que ‘con las fotos de los periódicos agarramos a mucha gente’, así fue cómo me enteré de que nuestro material fue usado por el gobierno” (cit. en VV. AA., 1997).

<sup>142</sup> En este film se produce una suerte de desdoblamiento triple de la palabra testimonial: la primera es la voz en *off* masculina, que lejos de guiar al espectador, se limita a reformular los puntos cruciales del movimiento; la segunda es la voz del CNH (Consejo Nacional de Huelga), que habla a través de sus dirigentes y comunicados, unificando y colectivizando así la voz popular, y que, junto a los testimonios de los militantes, forma un mosaico general del acontecimiento; por último, la voz del testimonio de denuncia de la masacre es la de una reconocida -y comprometida- periodista italiana, Oriana Fallaci, que estaba en México para cubrir los JJ. OO. y decidió acudir a registrar la marcha para terminar siendo víctima, a su vez, de la brutal represión. La voz de Fallaci articula la obra y despliega una crónica reflexiva de los hechos, hablando desde su propia experiencia profesional y vivencial. Es especialmente relevante que el único discurso individual, a diferencia de la gran mayoría de testimonios del NCL, no pertenezca al colectivo subalterno y oprimido -estudiantes/obreros-, sino que represente una mirada extranjera y externa. Los autores emplean conscientemente esta voz para narrar la matanza porque la consideran dotada, por supuesto, de “valor testimonial”, pero, además, porque creen que posee la suficiente “distancia” para juzgarla y el “capital cultural y profesional” para denunciarla internacionalmente (Mestman, 2014: 52-76).

visuales que intentan generar un contraste dialéctico entre lo que se ve y lo que se escucha, esbozando, de esa forma, una violencia que nunca llega a vislumbrarse del todo, más allá de sus consecuencias. Esta imposibilidad del relato, construida sobre una imagen que no existe, remite, sin duda, a la propia aporía del Holocausto, cuyo régimen de representación sustractivo y centripeto alcanzó también al cine mexicano en Tlatelolco.

Del mismo modo, en la elegía que es “Octubre”, López Aretche no solo propone el testimonio como alternativa a la imagen negada, sino también el propio montaje sonoro. Y es que todas las masas de *El grito* son especialmente audibles; el metraje está acompañado, de modo casi permanente, por el murmullo de las multitudes, sus cánticos y sus reclamos de justicia. Esta comparecencia sonora es especialmente evidente en “Octubre”, donde la presencia de las masas se diluye visualmente, al contar solo con imágenes lejanas de la matanza -el helicóptero, las azoteas, los carros de combate, los jóvenes antes de que se desate el caos, los cadáveres después-, para desplazarse casi por entero a lo sonoro, sobre el que recae buena parte del peso trágico del capítulo. Así, aunque la cámara recorra las borrosas fotos del acontecimiento, aportando tensión a través de un elocuente montaje basado en el *zoom-in* sobre la propia imagen estática, sin duda, es el sonido el que trasmite la dimensión masiva de la masacre y su impacto dramático y emocional.



Tlatelolco ejemplifica pues, perfectamente, la doble dimisión disruptiva -política y cultural- que propuso el NCL. Por una parte, supuso una gran ruptura en el ámbito político, ya que fue la primera gran oposición al régimen del PRI (Partido Revolucionario Institucional) en más de medio siglo. Por otra parte, la cinematografía mexicana del 68 no solo plantea una completa fractura estilística, sino también un cambio de la relación del Estado mexicano con sus artistas nacionales, a los que, hasta la fecha, había tratado de apoyar y subvencionar. Del mismo modo, la cobertura mediática de los inminentes JJ. OO. situó este conflicto en

una dimensión internacional, que acabó recrudesciendo las posturas antimperialistas de una cinematografía que, histórica y estructuralmente, había estado muy ligada a la industria hollywoodiense. Del mismo modo, en México, dada la longeva permanencia en el poder del PRI y la consecuente inconveniencia a la hora de depurar responsabilidades, hasta el momento actual, no se ha llevado a cabo una recuperación de la memoria histórica de la magnitud de la producida en países como Chile o Argentina. Por esa misma razón, sería fácil deducir que, muy probablemente, el proceso de justicia histórica por la matanza de Tlatelolco no ha llegado a producirse ni política ni socialmente, por lo que se ha convertido en una asignatura pendiente de la que el cine mexicano no ha dejado de ocuparse en las últimas décadas.

*México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1973), por su parte, también basa su relato en el testimonio de numerosos campesinos que narran su mísera realidad, para intercalarlo con una crónica de la revolución mexicana. Para ello, usa material de películas clásicas, como *Memorias de un mexicano* (Toscano, 1950) y también del movimiento estudiantil del 68, por lo que abre un arco histórico que es contrastado con la campaña presidencial de Echeverría (PRI) en 1970. Gleyzer inspirado, en parte, por las imágenes de Tlatelolco, pretendía documentar lo que entendía como los fracasos de la Revolución mexicana.<sup>143</sup> El realizador, desaparecido en Buenos Aires durante la última dictadura, calificaba el movimiento de 1910 como una revolución de las burguesías, que nunca fue realmente socialista, y, por ende, tampoco una revolución propiamente dicha. Basándose en esta misma afirmación, Gleyzer opinaba que, ya en 1970, el México del PRI se había convertido en una burocracia autocrática inamovible y violenta, totalmente incapaz de cumplir con ninguna de sus promesas revolucionarias anteriores. Por tanto, el argentino, que consideraba el modelo cubano como la única alternativa verdaderamente revolucionaria, plantea aquí una feroz crítica contra el populismo, el intervencionismo y los privilegios de las oligarquías terratenientes de todo el continente latinoamericano.

Las tomas de la calle de Gleyzer utilizan el movimiento estudiantil y la matanza de Tlatelolco de *El grito* como símbolo de esperanza para retomar la verdadera senda revolucionaria. El constante nexo entre pasado y presente, que relaciona la victoria de Porfirio Díaz con la

---

<sup>143</sup> “La más significativa de las revoluciones congeladas es la mexicana: está en el mismo punto que hace sesenta años. Por esta razón la escogí como tema e hice este filme sobre México. Y no solo para los mexicanos, sino para toda América Latina” (Gleyzer, cit. en Wainer, 1985: 48-49).

revuelta zapatista o la caída de Carranza con los mayas, establece una línea temporal continua a lo largo de toda la obra. Por el contrario, el tratamiento figurativo de la represión varía en función del momento histórico en el que esta se produzca. Así, si en las imágenes de Toscano la cámara se mantiene estática y fuera de la marcha popular, en el presente de Gleyzer, durante el desfile del 1 de mayo o en las marchas narrada por el *El grito*, la cámara permanece aferrada al *in*. Por otra parte, en lo referente a la represión, tanto en los conflictos de 1910, como en *El grito*, los testimonios de los testigos referencian una serie de matanzas ausentes. Sin embargo, en la actualidad, al toparse de nuevo con la innarrabilidad de la matanza de Tlatelolco, Gleyzer propone una estrategia diferente a la anterior, probablemente más benjaminina, al dejar de considerar el testimonio una posibilidad totalmente fiable, para proponer, a su vez, como alternativa, la lectura a contrapelo de la historia. De esta forma, Gleyzer inscribe el acontecimiento revolucionario del 68 en el *continuum* histórico, contrastándolo consigo mismo y con el resto de la historia mexicana, para tratar así de comprenderlo y quizá, después, poder aprehenderlo. Gleyzer, como López Aretche, también prefiere distanciarse de la matanza de Tlatelolco, pero para redibujarla dentro del gran crimen de estado, que, para él, comprende la totalidad de la historia del PRI.

Redundando en su constante y ácida crítica a la hipocresía gubernamental, en un determinado momento, Gleyzer aborda un tipo de “toma de la calle obligatoria”, en la que los campesinos son forzados a subirse a los camiones electorales y avanzar por la ciudad aclamando a un candidato del PRI, en una especie de “parodia” de marcha electoral. Y es que lo que está uniendo a ese pueblo no es ya un *pathos colectivo* verdadero, sino la desinformación y el miedo a perder lo poco que tienen. Del mismo modo, estos hombres no se están enfrentando a ningún *statu quo*, ni tampoco están defendiéndolo, sino que tan solo se protegen, en su fingimiento, de la feroz miseria que los acecha. Esta perversión, alcanza su cenit en el largo encuadre de un campesino en el suelo, no se sabe si dormido, borracho o muerto, con un cartel electoral tapándole completamente el rostro. En este plano, él no es ya una persona, ni siquiera un votante, es únicamente una papeleta más.

Aunque *México, la revolución congelada* transita también del *out* al *in* a través del paso del tiempo, tal y como ocurría en *El grito*, Gleyzer elabora una relectura mucho más profunda del acontecimiento y de su contexto. Sin ir más lejos, en esta obra se acusa con nombre y apellidos a Díaz Ordaz

y a Echevarría de ser los autores morales y logísticos de la masacre. A su vez, la narrativa se detiene mucho más en las consecuencias del crimen, mostrando con mayor profusión no solo los cadáveres, sino también los titulares de prensa y las posteriores familias rotas. Del mismo modo, aunque el montaje tenga un ritmo mucho más melancólico y triste, que evidencia el paso del tiempo, Gleyzer se esfuerza por hacer un llamamiento a la acción, es decir, a un futuro en el que la verdadera revolución socialista se descongele, culminando su reclamo con un larguísimo *zoom-in* del rostro de un joven asesinado en Tlatelolco, seguido de una célebre cita del Che: “La revolución latinoamericana será socialista o será una parodia de revolución”.



Tuvieron que pasar casi veintidós años para que la ficción mexicana rompiera el tabú y pudiera centrarse en la matanza de Tlatelolco. Así, ante la misma irrepresentabilidad con la que antes se toparon López Aretche y Gleyzer, *Rojo amanecer* (Pons, 1989) opta por una opción más afín a la de Lanzmann en *Sboah*, renegando de las imágenes de archivo y manteniéndose fiel al *off* absoluto que le proporciona el interior del edificio Chihuahua de la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. De esta forma, Pons se ancla firmemente en el seno de una familia de clase media, de cuyo apartamento no llega a salir en ningún momento. Los protagonistas asisten pues a la evolución de todo el conflicto a través de su ventana, por lo que el espectador solo podrá interpretar lo que ven fuera mediante el audio, los testimonios de los personajes que van llegando a la casa desde el exterior y sus propias reacciones ante lo que están observando tras los cristales. Aún así, el espectador va teniendo constancia del arranque del mitin, de las proclamas del megáfono, de los pitidos que van creciendo, de los disparos que comienzan y de la propia represión, que, finalmente, llega hasta la misma puerta de la casa familiar para destruirlos a todos. Hasta el momento en el que los paramilitares entran en el apartamento, la brutal represión exterior tan solo ha tenido una imagen, mostrada de forma descontextualizada en una revista de los hijos universitarios, donde la madre puede ver varias de las icónicas imágenes de *El grito*, en una expresiva paradoja temporal.

Hay que tener en cuenta en este punto que cuando los protagonistas miran a la plaza, en realidad están mirando al espectador. La pantalla cinematográfica se convierte así en una suerte de ventana a través de la cual el público se ubica en el lugar de los estudiantes de la plaza. La sala de cine se convierte pues en el espacio de proyección de esa masacre invisible, donde la audiencia morirá simbólicamente en el lugar de los estudiantes (Rojo, 2010: 49-66). En esta misma línea, *Rojo Amanecer* se abre con una pantalla en blanco y el sonido de un reloj que ordena un minuto de silencio por los caídos. Se podría decir, del mismo modo, que el tiempo es un elemento crucial y pregnante en la narrativa de toda la obra. Y es que son tres las generaciones que conviven en ese apartamento, siguiendo la misma línea de acontecimientos históricos interrelacionados de *México, la revolución congelada* y su conflicto continuo; el pasado, representado por el abuelo, excombatiente de la primera revolución, el presente, asumido por el padre de familia, un tecnócrata de clase media descreído de la política del gobierno, y el futuro, idealista, revolucionario y, posteriormente, defenestrado, que encarnan los hijos mayores. La batalla, por tanto, no está solo fuera, en la calle, sino también en el interior; en una lucha entre el presente y el pasado o entre dos maneras de entender la revolución, México y el pueblo.

También conviene remarcar que el punto de vista con el que se abre la obra es el del abuelo, que comienza por despertar al pequeño Carlitos, el único superviviente de la matanza posterior, y, por consiguiente, aquel que deberá reaccionar a lo sucedido. Dicho de otro modo, Pons arranca su obra con el pasado llamando al futuro y poniéndolo en acción. En similar sentido, las dos únicas veces que se puede observar el exterior del apartamento son, precisamente, al inicio y al final del film mediante estos dos personajes; en la primera, el abuelo se asoma a la ventana al amanecer, para observar una bucólica plaza vacía y en la segunda, tras la matanza de la familia, Carlitos sale de su casa y ve cómo los militares y los barrenderos limpian los restos de la masacre exterior, eliminando, así, la propia historia. Por tanto, si en la primera ocasión se asiste a una mirada del pasado sobre el presente, la segunda muestra un llamamiento a una justicia histórica, aún por realizar. Según Foster, la obra no da ningún testimonio de la masacre, no solo porque la excede, sino porque toma su lugar, sustituyéndola, como la muerte de esta familia sustituye la muerte de todos. La película contará pues una historia, pero no fabricará visualmente un evento del que no dio testimonio. De esta manera, al no hacer visible la masacre, la película subraya su propia naturaleza documental (*idem*). En consecuencia, la respuesta de Pons

ante la falla de representación de Tlatelolco es reconocerla y respetarla, abordándola después desde un respetuoso *off/out*, y haciendo, a su vez, una llamada desesperada al futuro.



No fue hasta cuarenta y cuatro años después de la matanza de Tlatelolco que un director mexicano optó por recrearla desde dentro. La completa ficción *in/on* en la que se sumerge *Tlatelolco, verano del 68* (Bolado, 2012) permite así una cercanía total al acontecimiento. Sin embargo, en la obra de Bolado, la revolución estudiantil no es el centro de la narración, sino tan solo un significativo telón de fondo para una historia de amor entre diferentes clases sociales, que, a su vez, teje un rico tapiz de la sociedad mexicana de la época. Esta estructuración melodramática del relato recupera, de este modo, una fórmula narrativa más cercana al cine clásico que al cine militante sesentaiochero. A lo largo de su obra, Bolado realiza una fluida mezcla entre el archivo y la ficción, texturizando y desaturando imágenes ficcionadas para integrarlas por completo en la realidad documental, inscribiendo, de ese modo, a sus protagonistas ficcionales en la verdadera historia mexicana. En ese mismo sentido, se recrean fielmente numerosas imágenes icónicas de *El grito*, como la quema del autobús o el plano de la V de la victoria y la bandera. Esta recreación permite a la cámara introducirse en la represión desde el comienzo de la película, con los protagonistas huyendo de la policía tras una toma de la calle que ni siquiera ha llegado a verse. Además, el metraje aporta un tercer y esclarecedor punto de vista a la narración, ya que Ana María, la protagonista, es fotógrafa, por lo que ella misma toma numerosas imágenes de la represión, algunas de ellas históricas, que empastan nuevamente la recreación con la realidad.

Del mismo modo, durante todo el metraje se identifican abundantes referencias a las películas anteriores, consideradas ya como clásicos por Bolado. Por ende, además de las secuencias recreadas de *El grito*, las palomas enjauladas liberadas en los JJ. OO. continúan la línea alegórica comenzada por López Aretche, así como la llegada del Batallón Olimpia, interrumpiendo el juego de dos niños en el edificio Chihuahua,



actúa como una clara referencia a Carlos y a su abuelo en *Rojo Amanecer*. La matanza de Tlatelolco, por su parte, se muestra a través de los ojos de Ana María, que asiste horrorizada a la muerte de su novio en la plaza. Por primera vez, se exhibe la matanza en pantalla desde su interior, aunque, evidentemente, se haya tenido que recurrir a la ficción para lograrlo. La banda sonora, la cámara lenta y la planificación épica producen una estetización de la violencia que, como ya dijeron en su día Benjamin o Lanzmann, posiciona el film de Bolado en una delicada línea entre la banalización/mercantilización de la masacre y su digno recuerdo. Por el contrario, Didi-Huberman observa, como Kracauer y Godard, que existe una relación directa entre la imagen y el pasado que juega un papel redentor, lo que permitiría pasar a una nueva ética de la imagen, que, a su vez, intentaría salvaguardar una cierta memoria de las víctimas, que, de algún modo, podrían llegar resurgir a través de esas mismas imágenes (2004).

Bolado finaliza su película con el archivo de un discurso de Díaz Ordaz, que, tras todo un año, asume la responsabilidad de la matanza, recibiendo, por ello, un ensordecedor aplauso en el Congreso. El contraste entre la masacre, aún reciente en la memoria del espectador, y este aplauso, se intensifica con las imágenes de los JJ. OO. animadas por el alegre ritmo de “The Turtles”, que arrojan la certeza de que la justicia histórica a la que se refiere Díaz Ordaz en su discurso aún está lejos de ser alcanzada. Por tanto, a modo de conclusión, se podría afirmar que, si bien la cámara mexicana alcanzó en el 68 un rotundo *in* dentro del movimiento estudiantil, la violencia institucional la desterró al *out*, por lo que se pasó las siguientes cuatro décadas oscilando entre esos dos mismos puntos. Sin embargo, en cuanto a la representación de la represión de la toma de la calle, la matanza de Tlatelolco perpetró una herida de tal magnitud en el imaginario colectivo mexicano que el cine nacional necesitó casi cincuenta años para poder pasar de la sobria distancia del *off* a la estetizada crudeza del *on*.



## 2.5.2 El contra-mito glauberiano

Rocha solía considerar *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967) su película más importante, ya que creía que era la que mejor había internalizado la crisis de miseria y subdesarrollo que asolaba todo el continente latinoamericano (Burton, 1991: 153). La cinta, una fantasía figurativa y, a la vez, provocativa, se ubica en el país ficticio de El Dorado y plantea un llamamiento a la revolución, pero, ante todo, una feroz crítica a la postura populista de la izquierda brasileña (Alvira, 2018: 98). El arranque, con una vista aérea de la costa y una potente banda sonora tribal, sitúa al espectador en un espacio virtual y mental, que es el mismo, y, a la vez, otro distinto al Brasil de los años sesenta, tal y como también hicieron Kramer y Borden en EE. UU. A lo largo de su obra, Rocha aborda la lucha por el poder de dos figuras políticas: Díaz, deidad del pasado brasileño y representante del monologuismo patriótico tradicional, y Vieira, deidad de nuevo cuño, progresista y, al mismo tiempo, enormemente populista. Entre estas dos posturas, que retrotraen a la oposición civilización-barbarie, que, a su vez, constituye el núcleo temático y formal de Rocha, se ubica Paulo, poeta y guardaespaldas, soñador y descreído, que atraviesa una crisis existencial y artística que lo aleja de la despótica postura de Díaz, para después acabar rechazando, también, la inacción, los intereses y la manipulación que descubre en Vieira. Paulo, constantemente preso de la duda, la ansiedad y la indignación, vendría a representar la incoherencia de la clase media brasileña, que, como el propio Paulo, trata de cohesionar sus heterogéneos preceptos ideológicos, sin jamás conseguirlo del todo.

Al comenzar la obra, Díaz acaba de perpetrar un golpe de estado. Paulo, antiguo aliado del dictador, pero actualmente comprometido con la lucha izquierdista, va a ver a Vieira, para incitarlo a la lucha armada. “No es el momento, la sangre del pueblo es sagrada”, le tranquiliza el candidato con cinismo. “La sangre no tiene importancia. La historia no se cambia con lágrimas” le responde el poeta, “ya no es posible la ingenuidad de la fe”. Al constatar la cobardía de Vieira, Paulo se dirige, en su coche, a la coronación de Díaz, junto a su compañera Sara, pero, tras saltarse un control policial, es herido por un grupo de agentes. Tras un discurso fatalista y dramático, Paulo corre herido y solo por las dunas de la playa, apuntando al cielo con su fusil. Su memoria moribunda comienza a recordar su propio pasado, conformando un *flashback* que, a su vez, ocupa casi toda la película. Ismail Xavier se pregunta en qué medida todas las imágenes que componen la obra de Rocha forman

parte de la subjetividad del propio Paulo, es decir, de su delirio agónico. De esta forma, según él, el abigarrado montaje y la superposición de imágenes y sonidos desenmascararían así la voz del protagonista, revelando su propia voluntad de poder. Sin embargo, también según Xavier, la uniformidad en la textura de todas las imágenes vendría a señalar que, aunque Paulo no es el único narrador, “la instancia externa y él comparten una misma perspectiva ante el proceso político y un mismo tono, de modo que hay entre ellos una identidad de estilo” (1993: 39).

El relato, plagado de discontinuidad y fragmentación, propone un *collage* jerarquizado de personajes esquemáticos y antagonicos, tanto en lo narrativo como en lo figurativo. Así, ambos líderes se presentan como caricaturas de sus propios vicios. Por un lado, el decadente Díaz, a medio camino entre lo religioso, lo hedonista y lo autoritario, aporta una irónica mirada a la derecha conservadora a través del filtro del tropicalismo.<sup>144</sup> Por otro lado, el falaz Vieira, popular y místico, es también presentado como cobarde, hipócrita y especulador. *Tierra en trance* es, por tanto, una reflexión sobre el fracaso de las esperanzas previas al golpe de estado de 1964, que, a su vez, confirma una crisis en la teleología de la historia brasileña que Rocha ya comenzó a dibujar en *Dios y el diablo en la tierra del Sol (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964)* (Mestman, 2016: 47). De esta forma, Rocha encajaría en un mismo relato el mesianismo político de Díaz -su ascenso como nueva conquista de América- y la violencia guerrillera de Paulo (Elduque, 2013: 252). Esta dualidad abordaría el avance de la humanidad hacia la salvación de la revolución, buscando una representación de la conciencia popular compatible con ella, tanto en el ámbito universal -la lucha por la libertad- como nacional -subdesarrollo tropical-, mediante un relato cinematográfico mítico, alegórico y de fondo cristiano, que se vuelve, en su rechazo a la síntesis, aún mucho más enigmático si cabe (Xavier, 2016: 159). Quizá logrando, de ese modo, configurar aquel cine que el propio Rocha señalaba en *El viento del este*; ese de las eternas preguntas estéticas y filosóficas, que se oponía también a un cine comercial

---

<sup>144</sup> El Tropicalismo es un movimiento modernista, político, estético y pedagógico, que surgió en Brasil en los años veinte, muy ligado al teatro épico-didáctico de Brecht. Este movimiento considera que el público brasileño está alienado, pero aun así conserva la sensibilidad suficiente para romper su propia alienación. No se trata, por tanto, de provocarle un choque psicológico, como en el arte vanguardista occidental, al que definen como burgués, sino de usar la violencia estética para ayudar al público a liberarse a sí mismo (Burton, 1991: 155). El tropicalismo mantiene, pues, una postura agresiva contra las tradiciones nacionales, el *kitsch* de la cultura de masas, el naturalismo psicológico y la propia modernidad, pero, al mismo tiempo, es heredero de todas esas posturas estéticas e ideológicas. Por esa misma razón, la corriente mantiene un doble movimiento, de afirmación utópica, por un lado, y de pérdida de la inocencia, por otro, adhiriéndose así a la técnica y la estética del mercado, pero también, criticando su contenido y sus fórmulas de distribución (Xavier, 2016: 179).

tercermundista “peligroso, divino y maravilloso”, y que, según parece, vendría a corresponderse con ese “cine del hambre”, que tanto definió la obra de Rocha y de todo el Cinema Novo.

Según Rocha, el latinoamericano no es capaz de comunicar su verdadera miseria al hombre “civilizado”, ni tampoco el hombre “civilizado” comprende verdaderamente la miseria del latinoamericano, al percibir la creación artística “subdesarrollada” únicamente como satisfacción de su propia nostalgia de primitivismo. Por otra parte, el condicionamiento económico y político del colonialismo provoca una subalimentación filosófica y una impotencia nacional. Es por eso que, según Rocha, la esencia de la sociedad latinoamericana es el hambre. La originalidad del Cinema Novo no solo partiría pues de su capacidad para entender esa hambre identitaria latinoamericana, que los europeos relacionan con el surrealismo tropical y la mayoría de los brasileños con la vergüenza nacional, sino de su decisión consciente de convertirla en su principio estético rector. Ya que solo una cultura del hambre puede superar sus propias estructuras, para ser así, a su vez, capaz de destruirlas. Y es que, según este mismo hilo de pensamiento, la estética de la violencia es la manifestación más noble de la cultura del hambre, ya que esa violencia siempre tiende a ser más revolucionaria que primitiva. Del mismo modo, solo a través de ella, se obtiene una simbiosis entre política y estética y también entre forma y contenido, que genera, por su parte, una suerte de estado de espíritu transformador y anticolonial, ya que, tal y como afirma Rocha en *Estética del hambre*, únicamente en el momento de la violencia el colonizador se percató de la existencia del colonizado (1965).

Todas las tomas de la calle de Rocha están caracterizadas, principalmente, por el trance. Ya en el bautismo inicial de Díaz, designado como su único heredero, tanto por la Iglesia como por los colonizadores y las deidades originarias -para Rocha, los tres pilares del subdesarrollo tropical-, se puede observar un ritual a medio camino entre la procesión, la marcha electoral y la coronación. Esta liturgia advierte al espectador de la dirección del *pathos colectivo* de Rocha, aunque este no llegue a manifestarse del todo alrededor de la figura de Díaz, dado que el dictador prefiere no relacionarse apenas con el pueblo al que oprime. Sin embargo, en Vieira, mucho más amigo de los baños de masas que su opositor, esa condición “divina” no desaparece, y durante sus marchas electorales, todos los ciudadanos, como poseídos por un poder superior, tratan de alcanzarle y de rodearle con sus brazos,

mientras él cae de rodillas, izando sus manos y su mirada al cielo, para ser realzado como el nuevo ídolo del pueblo. Estas tomas de la calle, en principio políticas, derivan así en una suerte de trance colectivo, que no es delirio religioso, ni carnaval ni manifestación, sino las tres cosas a la vez.

Con respecto a la puesta en escena, en todas estas secuencias, se plantea una jerarquía de dominación vertical entre los picados del pueblo y los contrapicados de Vieira, y otra horizontal, en espiral, en la que la cámara de Rocha penetra en las entrañas de una masa informe, danzante y enfervorecida. Incapaz de fijarse en ningún punto, la cámara también gravita alrededor de los congestionados rostros de Paulo y su amada Sara, presos, a su vez, del trance que envuelve a todos los demás, dejando vagar, de esa forma, su errática mirada de un lugar a otro y de un rostro a otro, exactamente igual que hace la propia cámara de Rocha. Conviene recordar que el lema del Cinema Novo era “una idea en la cabeza y una cámara en la mano”. Y es que esta consigna se materializa, perfectamente, en esta secuencia de la marcha electoral/deificación de Vieira; es decir, una idea -el retrato de la alienación religiosa del pueblo- y una cámara que tiembla, presa de la incomodidad. Xavier también ve en esta trastornada movilidad una cierta manera de entender la temporalidad humana como un equilibrio que se rompe, una inmovilidad que desborda una energía que, al poco, acabará emergiendo como fuerza transformadora (cit. en Elduque, 2013: 53).



Rocha, en su necesidad de mirar al pueblo brasileño mientras trata de confrontar el golpe militar, para lograr, de ese modo, ver la complejidad de la realidad brasileña (Rocha, cit. en Pedraza, 2016: 37), dibuja un pueblo quebrado, necesitado de “amor y sangre”, al que Sara exculpa de toda responsabilidad, mientras Paulo le afea ir detrás “de cualquiera que le enseñe una espada o una cruz”. Las tomas de la calle populistas de Vieira actuarían pues como el nuevo opio del pueblo, distinto a la religión católica, pero igualmente nocivo, atrapando así a la masa entre dos trances distintos -el antiguo/religioso y el nuevo/populista-. Aquí, de nuevo, la violencia mística actúa como voluntad transformadora y

rupturista. Para Rocha, la puesta en trance de su propio cine posibilita un “acto de habla” de los mitos del pueblo colonizado, que contribuyen, de esa manera, a la invención de un nuevo pueblo. Este ritual obsesivo y enigmático, fruto de una progresión causal “mágica”, no llega a emanar de una toma de conciencia, por lo que pocas veces tiene un único sentido. Por tanto, en este “empujar todo a la aberración del trance”, Rocha comunica las violencias políticas y privadas que el pueblo brasileño sufre, releídas, eso sí, bajo una necesidad de adoración con la que la masa se revuelve contra sí misma y contra sus propios mitos (Deleuze, 1987: 289-294).

A lo largo de todo el metraje, tan solo un hombre parece poder escapar, momentáneamente, de ese trance, es decir, de esa entregada coreografía popular: un campesino, que, tras varios desprecios de Vieira, logra, por fin, encontrar el valor suficiente para enfrentarse a su comitiva. Al plantarse frente a ella, estableciendo una composición lateral de líneas inclinadas de dominación, reforzadas por el contraste del color de su vestuario, le comunica a Vieira que, aunque nacionalicen su tierra, ellos no la abandonarán jamás. Así, por un instante, el campesino logra cambiar el tono de la marcha y su *pathos colectivo*, acercándolo hacia la subversión y la revuelta, y, alejándolo, por tanto, del anterior trance. Sin embargo, este viraje es tan solo momentáneo, ya que rápidamente es apaleado y expulsado por Paulo que, tras humillarlo, lamenta que el pueblo sea tan cobarde y servil. Poco después, los compañeros del “sublevado” se arrodillan y rezan ante el sonido de unos disparos que parecen dispuestos a abatirlos, como en un paredón. En realidad, como se descubre rápidamente, están arrodillados frente al cadáver del joven, que ni siquiera había sido asesinado en ese momento, sino antes, tal y como explica su mujer. Por tanto, los irreales, o mejor, desfasados disparos que acompañan a sus rezos, así como su reacción a ellos, son una clara alegoría al uso de la fe como escudo por parte del pueblo brasileño, que actúa como lastre para su espíritu contestatario y revolucionario, obligándolo siempre a poner la otra mejilla.

De igual manera, esta misma debilidad social, es decir, esta impotencia popular, se muestra con precisión en la última marcha electoral de Vieira. En esta nueva toma de la calle en trance, los letrados y demás intermediarios sociales son retratados como bufones, y el pueblo, a su vez, como un rebaño que rechaza cualquier papel emancipador. Uno de los letrados le pide a un joven obrero: “Habla, Jerónimo, que eres el pueblo, no tengas miedo”. En ese momento, el anterior alboroto se

detiene y el silencio es total. Tras un intenso *zoom-in*, Jerónimo parece romper la cuarta pared y dirigirse al público: “Yo soy un obrero, presidente de mi sindicato. Estoy en la lucha del pueblo. Creo que está todo equivocado, y no sé qué hacer. El país está en crisis, lo mejor es esperar las órdenes del presidente”. De pronto, Paulo le tapa violentamente la boca y pone en palabras el paternalismo populista que tanto criticaba Rocha: “Ven lo que es el pueblo: un imbécil, analfabeto y despolitizado”. Sin embargo, muy pronto, llega un campesino arrastrándose y libera los labios de Jerónimo: “Don Jerónimo hace nuestra política, pero no es el pueblo. El pueblo soy yo, que tengo siete hijos y no tengo donde vivir”. Aquí está la autoafirmación que todos esperaban, la verdadera toma de la calle, que al fin saca la cabeza del trance. Sin embargo, Rocha cercena cualquier tipo de ilusión, ya que la inesperada reacción del pueblo brasileño, alentado por todos los poderes fácticos allí presentes, es lincharlo hasta la muerte al grito de “¡Extremista! ¡El hambre y el analfabetismo son extremistas!”.



Con esa alegórica impugnación de la racionalidad, casi sin clave de lectura, el pueblo deja de ser “lo real” y se vuelve ininteligible, conceptual, casi jeroglífico. Con ese desplazamiento se inicia un recorrido desde la “estética del hambre” a la “estética del sueño”, es decir, de la transparencia del pueblo, a su opacidad (Aguilar, 2015: 183-188). Rocha consideraba que el pueblo “es el mito de la burguesía” (1981: 219), por lo que se exige a sí mismo crear un contramito (Aguilar, 2015: 36) que se aleje del carácter nacional brasileño, que siempre sufre bajo el “complejo específico de cultura” o la “inferioridad del hombre tropical”, y que, a su vez, nace fruto de la decepción que provoca la falta de correspondencia entre la imagen real del pueblo brasileño y la exigida por la teoría de la revolución (Xavier, 2016: 167). A través de esta función fabuladora no ya religiosa, sino política, Rocha trata de destruir el mito de su propio pueblo desde dentro (Deleuze, 1987: 293). Así, a través de la puesta en trance y en crisis de la toma de la calle, contesta el mito arcaico con la intención de facilitar la invención de otros mitos nuevos, que permitan, en una especie de reacción defensiva y, a la vez,

emancipadora, el alzamiento de un nuevo pueblo liberado, aún por venir. En este punto, Rocha entronca con los demás cines del tercer mundo, que recurren a la fabulación para inventar a ese pueblo que falta, a ese pueblo futuro, que para Rocha todavía permanece sepultado bajo sus propias traiciones y renunciaciones (Deleuze, 1996: 15).

En la última secuencia del film, la narración regresa al comienzo del *flashback*, por lo que vuelve a mostrar todo el inicio de la película, solo que esta vez se reduce mucho su duración. Sin embargo, el final es aquí distinto; así, cuando en la primera secuencia la imagen pasaba al desierto, en esta ocasión, se da paso a la coronación de Díaz, en un pomposo ritual surgido, en buena parte, de la propia imaginación de un Paulo agonizante. En este nuevo final, Paulo se colará en la ceremonia dispuesto a matar a Díaz. Sin embargo, será un miembro del pueblo el que finalmente disparará contra él, mientras Paulo permanece con la cabeza gacha. En ese momento, con el sonido de la metralleta popular retumbando por todas partes, Paulo regresa a la iluminada carretera donde todo comenzó. Tal y como apunta Elduque, estas brillantes imágenes de Paulo en la carretera aparecerán en medio de la oscuridad de la ceremonia en forma de *flashes*, como si se tratara de una chispa o de un disparo (2013: 245). Aun así, estos fogonazos serán una explosión estéril, que no llegará a lograr su objetivo, ya que es el hombre del pueblo -y su metralleta-, y no los estentóreos intentos de la burguesía -a la que Paulo representa-, los que conseguirán herir verdaderamente a Díaz. Después, tras abandonar a Paulo gritándole al vacío en la carretera, la cámara realiza un rápido barrido hasta el rostro de Díaz, que actúa como pasaje narrativo y formal, remarcando, así, un proceso de cambio histórico a través de la violencia, que coincide fielmente con las directrices apuntadas por la “estética del hambre” y por el propio Rocha. A este respecto, Elduque también afirma: “Con la violencia, con estos disparos en forma de coronación, se pasa de la revuelta de Paulo a la coronación de Díaz; ellos son el golpe de estado que obliga a cambiar el plano, la ruptura entre los lamentos y la afirmación del poder. Estos tiros logran un cambio, una mutación, mientras que los *flashes* de Paulo en medio de la coronación eran totalmente fallidos: unos consiguen imponerse y cambiar la secuencia; los otros terminan llevando, con el barrido, al discurso civilizador de Díaz” (2013: 249-250).

Aunque toda la obra está plagada de discontinuidades y saturaciones visuales y sonoras, es probable que sea en esta última secuencia en la



que se produzca una mayor concatenación de elementos sonoros, muy diversos entre sí, pero todos ellos violentos: diferentes músicas, bombas, disparos, sirenas y, sobre todo, el sonido de la metralleta del hombre del pueblo que no cesa. Esta cacofonía crea una atmósfera surrealista, que Rocha parece tomar como la desesperanzada herramienta de “la preconciencia del hombre latino, [que] es revolucionario en cuanto libera con la imaginación lo prohibido por la razón. [...] El surrealismo en su obra es el lenguaje por excelencia del hombre oprimido” (2006: 189-190). De este modo, tal y como apunta Elduque, esta surrealista falta de esperanza del hombre latino oprimido se confirma, precisamente, por la importancia que gana el constante sonido de la metralleta en la banda sonora. Así, en su continuada repetición, ya ajena a cualquier lógica o causalidad, se podría interpretar, otra vez, esa crisis de la teleología, en la que “la guerrilla deja de actuar como pasaje para convertirse en estado y los disparos no buscan una conquista, sino que devienen una rutina que nunca cambia. De este modo, la violencia se vuelve cíclica e ineficaz”. Por tanto, en esta dilatación temporal que, a su vez, provoca impotencia y carencia, se regresa de nuevo al hambre, pero, en esta ocasión, con una diferencia fundamental, ya que la reiteración mecanizada de esta prolongada repetición sonora lleva asociada, inevitablemente, la característica fundamental del consumo (2013: 251-256).

### **2.5.3 Dos tesis revolucionarias en el Cono Sur**

*La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) y *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975-1979) son, indudablemente, dos de los documentales militantes latinoamericanos con mayor relevancia, tanto a nivel nacional como internacional. A su vez, también tienen en común el uso del testimonio militante como principal recurso de su relato. Esta yuxtaposición de voces diversas se aglutina, en ambos casos, gracias a una voz en *off* que guía al espectador a través de las derivas narrativas de los conflictos políticos que abordan los diferentes autores; en el caso de Guzmán, el peligroso ascenso de la oligarquía militar chilena, y en el de Solanas y Getino, una relectura histórica del peronismo. Por último, las dos obras coinciden en su convencido llamamiento a la violencia revolucionaria como único camino emancipatorio del pueblo

latinoamericano.<sup>145</sup> Según Fanon, solo la violencia del colonizado unifica al pueblo, por lo que, aunque los grupos armados más famosos de los años setenta no habían aparecido aún en la escena política argentina y, por tanto, la primera parte de *La hora de los hornos* se centra más en la acción insurgente que en la guerrillera, hacia el final de la obra, la invocación a la violencia termina asumiendo, como en el caso de *La batalla de Chile*, la forma militarizada y armada. Esta radical determinación ideológica, junto a los contextos políticos dictatoriales que estaban siendo atravesados, en esos momentos, tanto por Chile, como por Argentina, obligaron a estos tres autores a abordar las últimas etapas de edición y distribución de sus respectivas obras en la clandestinidad.<sup>146</sup>

En las más de cuatro horas de metraje de *La hora de los hornos*, Solanas y Getino abordan la guerra de liberación encubierta que asola Argentina a finales de los años sesenta, víctima del neocolonialismo y de la violencia cotidiana que las clases dominantes ejercen sobre las populares, todo ello desde un revisionismo histórico que entiende a la clase obrera peronista como el sujeto fundamental de la transformación política nacional. Además, ambos directores hacen hincapié en la dependencia de Argentina con respecto a EE. UU., tanto en el ámbito económico como cultural, donde se demuestra “una cultura de segunda mano, híbrida y disfrazada siempre de algo”. *La hora de los hornos*,<sup>147</sup> considerada la primera película argentina estrictamente política y con el “pueblo obrero” como protagonista, se organiza en función a temas o conceptos y no cronológicamente, pasando, de ese modo, del presente -la situación neocolonial de América Latina- al pasado -el Ejército de los Andes- o al futuro -la liberación-, en un proceso que, a su vez, evidencia “los trazos visibles del proceso de pensamiento” (Lusnich y Piedras, 2009: 420).

---

<sup>145</sup> Según Getino y Solanas, “un pueblo sin odio no puede triunfar”, por lo que, llevando esta certeza a sus últimas consecuencias, la única opción que tiene el “hombre ordinario latinoamericano” es elegir su propia muerte, porque cuando esta llega debido a la lucha por la liberación, se convierte en una conquista, ya que “el hombre que elige su muerte, está eligiendo también una vida”.

<sup>146</sup> Tras muchas diatribas para sacar la película de Chile y después de que el propio Guzmán fuera liberado de su encarcelamiento, la edición definitiva de *La batalla de Chile*, en colaboración con Chaskel, se realizó en Cuba, gracias a Marker y al ICAIC. De forma similar, se consiguieron sacar clandestinamente de Argentina los rollos de *La hora de los hornos*, que fue editada en Roma, en casa de los Taviani y estrenada en el Festival de Pésaro de 1968.

<sup>147</sup> La cinta está estructurada en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”. Cada parte podía exhibirse de forma independiente en cada proyección clandestina, en función de los intereses del público.

Por otra parte, Solanas y Getino emplean aquí una estructura formal rupturista, basada en el fragmento, la cita, la interrupción y la discusión de los contenidos propuestos, que recorre Argentina para mostrar un pueblo miserable, que tan solo puede acceder a dos experiencias -la pobreza y la dominación-, pero que, a la vez, toma conciencia de sí mismo, para, a continuación, rebelarse contra esas férreas opresiones (Silva, 2011: 17). Guzmán, por su parte, realiza un documental histórico “postfacto” (Burton, 1991: 101), es decir, un exhaustivo relato del último año de la convulsa política chilena, desde los alzamientos populares de 1972 al golpe de Estado de 1973. *La batalla de Chile* pretende, de esa manera, tal y como defendía Littin, devolver al pueblo “su verdadera imagen, para que este pueda reconocerse” (Pinto, 2016: 200). Guzmán realiza pues un estado de la cuestión del proceso político chileno, mediante un repaso histórico cronológico y concienzudo, en el que va sumando datos, archivos y opiniones para intentar plasmar una visión general del conflicto y sus causas, sin por ello, dejar de mostrar su apoyo al gobierno democrático de Allende y de denunciar, al mismo tiempo, al fascismo.

Ambas obras proyectan la voz en *off* de sus autores, aunque de muy diversas formas. La voz de Guzmán es escueta, aportando solo los datos más significativos y los antecedentes más necesarios, es decir, añadiendo únicamente una contextualización del propio periodo. La mayor parte del mensaje político, por tanto, lo transmite el propio pueblo entrevistado, que, de algún modo, se narra a sí mismo, dejando que sea el espectador el que desarrolle sus propias tesis y desembrace ciertas complejidades ideológicas del conflicto chileno. Por el contrario, la voz en *off* de *La hora de los hornos* es mucho más expresiva, y, a la vez, más dogmática. La voz de Solanas y Getino ancla su mensaje volviéndolo unitario, restringiendo así su polisemia y construyendo, a su vez, una retórica experimental y propia, que se sostiene en una homogénea intertextualidad, en la que los diferentes discursos “se relacionan hacia dentro, entre ellos, y hacia fuera, con otros discursos” (Rojo, 2001: 43).<sup>148</sup> La tesis revolucionaria de ambos se enuncia pues redundante y heterogéneamente en cartelitas, tomas ficcionadas, cartas, escenas del proceso de filmación e, incluso, en diversas entrevistas al propio Perón, a través de las cuales los dos autores pretendían legitimarse como

---

<sup>148</sup> Esta misma asociación de materiales diversos se da, con aún más heterogeneidad, en la perla del *found-footage* colombiano *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* (Mejía, 1968). Este choque de registros tan disímiles pretende crear en el espectador una pirotecnica crítica a la cultura y al consumo, que, de algún modo, se emparenta con el final de *Zabiskie Point*.

interlocutores válidos del propio movimiento peronista (Lusnich y Piedras, 2011: 414).

En este sentido, Getino y Solanas no parecen tener en cuenta la transformación que estaba sufriendo el espectro ideológico del propio Perón, que, en ese momento, los atendía desde la casa del dictador Franco en Madrid, y que pese a usar la fraseología de la izquierda -“neocolonialismo”, “liberación”, “tercer mundo”-, en un claro guiño al peronismo revolucionario (Del Valle Dávila, 2013: 38), ya dejaba ver los mimbres de lo que sería el futuro de su corriente política. Del mismo modo, el hecho de que, si bien nunca comparten el mismo espacio, se presenta a los diversos representantes del peronismo -el sindicalismo, la intelectualidad y la juventud peronista- de forma conjunta, ayuda a construir una falsa sensación de unidad dentro del propio movimiento. Guzmán, por el contrario, escoge un tono desmitificador, que intenta mostrar las cosas tal cual ocurrieron, sin demasiadas concesiones a la nostalgia. Por otra parte, aunque mantiene su postura leal al régimen democrático, la cinta no glorifica ni a las figuras históricas, como Allende, ni al propio pueblo chileno tomando la calle. Sin embargo, Solanas y Getino, además de endiosar las figuras de Perón, Evita o el Che,<sup>149</sup> y de aderezar todo el metraje con frases de eminentes pensadores y políticos -el propio Che, Fidel, Fanon, Perón, Arregui, entre muchos otros-, también revisten a los descamisados y sus tomas de la calle de un aura mítica, que, en su heroica gestualidad, llegan a recordar a las masas revolucionarias de Pudovkin. Del mismo modo, la pretendida leyenda del peronismo se ve aumentada al no fechar las simbólicas imágenes de masas a las que el espectador accede -siempre las más representativas del peronismo- desgajándolas, así, de su propio contexto histórico.

Por otra parte, la presencia de la toma de la calle es constante en las tres partes de las que se compone *La batalla de Chile*.<sup>150</sup> Las dos primeras, de

---

<sup>149</sup> La figura del Che funciona como guía de toda la primera parte, marcando su impactante final con un *zoom-in* a su rostro cadavérico, sobre el que la imagen se detiene, suspendiendo el tiempo en una redención colectiva de casi tres minutos, en la que sus autores interpelan al espectador para que renuncie a la pasividad y abandone su inacción. Después, en las siguientes partes, se produce un desplazamiento y una sustitución de la figura del Che, como símbolo de lucha, por la de Perón, que precede a su sacralización, al compararla, implícitamente, con el martirologio cristiano. De esta forma, los autores logran que la memoria de la resistencia peronista adquiera tintes teleológicos y que el relato pase a ser el del camino del pueblo hacia su propia “salvación” (Del Valle Dávila, 2013: 47-49).

<sup>150</sup> Guzmán, a su vez, divide su relato en tres partes; “La insurrección de la burguesía”, que aborda los seis últimos meses del gobierno de Allende y el levantamiento de las clases altas en connivencia con los intereses extranjeros; “El golpe de estado”, que muestra el violento final de la democracia representativa más larga de Latinoamérica y el paso de la lucha a la clandestinidad; y “El poder popular”, que evoca las diversas organizaciones de masas durante el gobierno de la Unidad Popular.

hecho, arrancan con sendas movilizaciones populares. Destacan, por su valor diferencial, la movilización espontánea contra el Tanquetazo, que tanto el Ministro de Interior como un alto cargo militar tratan desesperadamente de detener para evitar que se convierta en una matanza, así como la de las 800.000 personas que apoyaron al Gobierno de Allende en 1972. Las tomas de la calle de Guzmán son tan multitudinarias y tan heterogéneas que parece que todo Chile se ha echado a la calle; de esa forma, trabajadores, estudiantes, burgueses, amas de casa, paramilitares y camiones se manifiestan en las calles, rompiendo, de esta forma, con uno de los axiomas tradicionales de la toma de la calle, que solía ser minoritaria, o al menos, fraccionaria. Una de las diferencias fundamentales entre ambos documentales es que Guzmán y sus colaboradores registran la gran mayoría de las imágenes, en oposición a la enorme acumulación de archivos de Solanas y Getino. Como consecuencia de su propia presencia *in situ*, las innumerables tomas de la calle de Guzmán viven un proceso parecido al *travelling* de *El grito*, pero, esta vez, extendido a lo largo de todo el metraje. De ese modo, al principio de la obra, el punto de vista de Guzmán se mantiene cercano, pero externo;<sup>151</sup> por tanto, al igual que la de Klein en *Grandes noches, pequeñas mañanas*, la cámara de Guzmán no participa, pero registra, es decir, toma posición, pero no toma la calle. Aun así, a pesar de no manifestarse con sus compatriotas, Guzmán entendía la toma de la calle como una experiencia personal y propia, que, a su vez, logró que, durante los meses de rodaje, él mismo profundizara, aún más, en su propia ideología revolucionaria.<sup>152</sup> De la misma manera, el tiempo que pasa rodando marchas y disturbios le permite ensayar infinidad de recursos estilísticos, así como indagar en su propia capacidad expresiva y dramática, sin perder por ello su tono documental. Así, a medida que la atmósfera se encandece, la cámara va adentrándose en el propio movimiento: primero, siguiendo a los entrevistados dentro de las marchas, para no perder su imagen, avanzando pues con ellos de manera “incidental”, pero, poco a poco, su postura se va afirmando en el interior de esas mismas marchas allendistas, reduciendo, por ende, su anterior distancia “afrancesada”. Sin embargo, aunque Guzmán se sube a los camiones populares o marcha junto a los manifestantes, en ningún momento llega a sacrificar el registro del acontecimiento para poder

---

<sup>151</sup> “Necesitábamos usar una lente gran angular y situarnos a la mayor distancia posible de los hechos mientras se pudiera registrarlos. Necesitábamos estar seguros de que el proceso completo estaría en la película” (Guzmán, cit. en Burton, 1991: 92).

<sup>152</sup> “A través de la experiencia vivida por la película todos llegamos a entender lo que significa vivir un proceso revolucionario, cómo se mira y se siente al fascismo. [...] La experiencia nos marcó para siempre” (Guzmán, cit. en Burton, 1991: 110).

participar en él. En consecuencia, se podría plantear que, gracias a su posición dual en la toma de la calle chilena, Guzmán inaugura una postura intermedia entre la inmersión total mexicana y la priorización de la imagen francesa.

Es también muy significativo que, una vez que el punto de vista se ha asentado por completo en el *in* de las marchas proletarias, la libertad de movimientos de la cámara crece enormemente, deambulando así con fluidez entre los “cuerpos que marchan” en busca de gestos, rostros y palabras. Guzmán rueda aquí abundantes primeros planos sin importarle evidenciar su propia “presencia”, aunque, al mismo tiempo, no abandona nunca su afán por “mostrarlo todo”; un interés que queda evidenciado en los incontables reencuadres que hace con el *zoom* de su lente. Guzmán deja pues que la cámara vague por los detalles -los pisotones contra el suelo, los gestos de las manos, las sonrisas-, en frecuentes *paneos* que nunca corta en la mesa de edición, incurriendo, por esa misma razón de naturalidad e instantaneidad, en numerosas interrupciones y elipsis forzosas. El punto de vista de la cinta, en coherencia con su total intención abarcadora, es múltiple, por lo que llega a parecer que la cámara puede estar en cualquier lugar -con la policía, en una azotea, en un balcón, en la calle-. Sin embargo, a la hora de la represión, la cámara de Guzmán, como la de Klein, da un paso atrás, priorizando, de nuevo, la seguridad y el registro. O al menos, lo hace hasta que la brutal realidad chilena lo permite; cuando la cámara de Leo Henrichen cae al suelo, al recibir un disparo del militar al que estaba rodando en la puerta del Ministerio de Defensa, el periodista argentino filma su propia muerte y, a la vez, la aniquilación, literal y metafórica, de la libertad de registro en Chile.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> No es la primera vez que una cinta aborda la denodada batalla contra los símbolos iconográficos de los gobiernos latinoamericanos. Costa-Gavras lo explicita prístinamente en una secuencia de la franco-italiana *Estado de sitio* (1973). Así, en un Montevideo en estado de sitio por el secuestro de un funcionario norteamericano por el movimiento Tupamaro, los estudiantes tratan de proteger la autonomía de la universidad impidiendo un registro policial, mientras un grupo de diplomáticos discuten con el rector las posibilidades constitucionales para acceder al intercambio propuesto por los tupamaros, y de paso, hacer dimitir a su presidente. Unos gritos provocan que estos políticos se asomen al claustro mediante una balconada, para mostrar, desde su mirada, una violenta carga policial. Los jóvenes estudiantes son rápidamente abandonados a su suerte en el fuera de campo, para mostrar a un grupo de policías esforzándose por destruir varios altavoces desde los que suena el himno guevarista *Hasta siempre*. Tras patear el primer altavoz, los policías corren a destruir un segundo, y después un tercero, que se van activando sucesivamente, en una ridícula carrera por atrapar una intangibilidad, es decir, por extinguir una idea inmaterial indestructible.



*La hora de los hornos*, por el contrario, sí cumple con el precepto minoritario clásico de las tomas de la calle, por lo que reserva las marchas para el poder popular y revolucionario. Aun así, en su profuso acopio de imágenes de archivo, se llega a generar confusión en el espectador, que ya no sabe si está ante una marcha convocada, ante una protesta espontánea o ante cualquier otro evento colectivo y popular, pese a los denodados esfuerzos de Solanas y Getino por evocar la mitología de la toma de la calle. De esta forma, si bien en ocasiones la cámara se mezcla con la muchedumbre, intentado trazar relaciones horizontales y directas con ella, subrayadas, a su vez, por la espontaneidad de la cámara en mano y de los reencuadres de *zoom* tan propios del Cinema Vérité -y de la obra de Guzmán-, *La hora de los hornos* no llega a pasar nunca al *in* del movimiento, manteniéndose así, de principio a fin, cerca, pero fuera. Además, la idealización de la que adolecen tanto el pueblo como los líderes de Getino y Solanas, desemboca en planos de la multitud mitificada, muy similares a los de *14 de julio*.<sup>154</sup> Sin embargo, a diferencia de la obra de Pellegrini, además de la amplificadora y reiterada voz del líder, Getino y Solanas se esfuerzan por crear una “voz colectiva”, que “nace” en esa secuencia de la fábrica, en la que la voz en *off* de una obrera se une al sonido de las máquinas y de las sirenas, multiplicándose para conformar un coro popular del proletariado argentino (Lusnich y Piedras, 2009: 416), que estaba totalmente ausente en la obra italiana, siempre monopolizada por el discurso de Togliatti.

---

<sup>154</sup> A su vez, uno de los cambios más notables de la cinta es que se tienda a reunir en un mismo plano al líder y a las masas, que antes se disponían separados mediante un plano/contraplano, planteando así una mayor contigüidad entre ambos. De esta forma, se muestra a Perón en el balcón en la parte superior del cuadro, y a la masa en la parte inferior, uniendo ambos niveles a través de diferentes movimientos de cámara o mediante escorzos del líder, que llegan a recordar a los encuadres de Riefenstahl, aunque esta vez el foco de la imagen permanezca siempre en la masa.



En cuanto a la filiación ideológica de las tomas de la calle, se podría decir que, si Guzmán mantiene las distancias con la concentración del grupo paramilitar Patria y Libertad y con otras manifestaciones de corte político reaccionario, Solanas y Getino hacen lo propio con los sectores más antagónicos al peronismo, como, por ejemplo, con la marcha “gorila” que festeja el golpe de estado o, según su propio criterio, con el *happening* del Instituto Di Tella. Aunque la relación de la cámara y la masa “enemiga” sea la misma en ambas obras, la voz en *off* de *La batalla de Chile* calla ante sus opositores políticos, dejando que sean las propias imágenes las que hablen, mientras que la voz de *La hora de los hornos* se encarga de condenar, mediante la ironía y el escepticismo, la penetración colonialista que suponen tanto la “modernidad occidentalizada” de las jóvenes que bailan en minifalda en el *happening*, como el trance religioso de una procesión posterior, mostrando, de ese modo, un contrapunto sin salida para el pueblo argentino, que en ese momento se debatía entre tradición y modernidad. Estas “antinomias irreductibles” configuran lo nacional como lo puro y el imperialismo como un agente de la mercantilización popular, eludiendo así cualquier tipo de zona gris. Getino y Solanas colocan, por tanto, todos sus significados en estructuras dicotómicas, en las que, por un lado, están la nación, el pueblo, el campo, la dignidad, el cine de liberación y las luchas revolucionarias, y, por otro, la dominación colonial, la oligarquía, la ciudad, la frivolidad, el cine cómplice y las dictaduras (Aguilar, 2013: 18-19).



Y es que el Grupo Cine Liberación ponía siempre a toda la modernidad bajo sospecha, un pensamiento que compartía, a su vez, con buena parte de los autores del NCL (Mestman, 2016: 45).<sup>155</sup> Este esquema, que resulta totalmente antimoderno, resulta llamativo si se tiene en cuenta que la *modernidad* suele ser uno de los ejes fundamentales de cualquier movimiento revolucionario. Pero, a pesar de este rechazo a la modernidad, *La hora de los hornos* es mucho más expresionista que *La batalla de Chile*, especialmente en el arranque y el cierre de cada una de sus partes. Así, la primera secuencia de la obra, lejos de presentar un tema o argumento, se dedica más bien a introducir un *pathos* a la manera de Eisenstein, es decir, a instalar un tono combativo, un *shock* o una vibración sensorial mediante una serie de imágenes testimoniales, casi abstractas, unidas a varias consignas de agitación. Getino y Solanas basan pues su capacidad de choque/atracción en la interpelación y el contrapunto, organizando, de esa forma, las imágenes en el espacio maniqueo del “mientras tanto” (Getino, 1982: 38). En esta misma línea, empujan la música tradicional como señal identitaria y contrapunto dramático *increscendo* en las partes más “patológicas” y menos expositivas, mientras que, por el contrario, Guzmán reserva el recurso de la banda sonora expresiva solo para el discurso final con el que cierra su obra: “Ahora o nunca, nos vamos caminando compañero. Nos vemos, compañero, ojalá salgamos adelante”, repetido en numerosas ocasiones por un mismo obrero, como si de un esperanzador mantra para el futuro se tratase.

*La hora de los hornos*, por otra parte, emplea el montaje como una herramienta para generar un significado distinto en sus imágenes de las tomas de la calle, mezclando así manifestaciones históricas con planos conceptuales, como los de las antorchas iluminando la noche argentina, así como con carteles que interrumpen la acción dramática o con detenciones, disparos y miserias que modifican el sentido de las secuencias, conformando, de ese modo, un acelerado *totum revolutum* que se resignifica a sí mismo constantemente. En consecuencia, la estética y el tono, a caballo entre el *advertising* y el *agitprop*, pueden recordar a un

---

<sup>155</sup> Sin embargo, no todo el cine latinoamericano de la época vivía la modernidad como una amenaza; así, el corto uruguayo *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1968) mantiene un ritmo caótico, no-lineal y eminentemente modernista en la edición de los enfrentamientos entre estudiantes y policías. Del mismo modo, la cinta *Refusila* (Grupo Experimental de Cine, 1968), también uruguayo, usa una serie de ilustraciones para mostrar a un militar apuntando a los estudiantes, con un “tic tac” taladrando los oídos del espectador, que, a su vez, crea un efecto audiovisual eminentemente modernista. Del mismo modo, justo después de esta secuencia, una serie de ciudadanos despreocupados pasean por Montevideo, ajenos a la cuenta atrás que está a punto de estallar y que termina manifestándose bajo la forma modernista del *beat jazz* y el montaje picado planteados durante las revueltas que se desatan tras la muerte de Líber Arce (Lacruz, 2016: 338).

*Cinétract* con sonido y en movimiento. De igual manera, el film no duda en mezclar imágenes testimoniales con otras deliberadamente construidas, como la escena de una prostituta comiendo pan con el *Aurora* de fondo -que representa la patria vilipendiada-, remontadas, como la recuperada de *Tire dié* (Birri, 1960) o resignificadas, como la carta de San Martín releída esta vez desde el conflicto peronista. Todas estas herramientas transforman el contenido ideológico inicial de las imágenes, tratando de usar su nueva carga alegórica como instrumento de concienciación, para poder así proyectar la estrategia revolucionaria hacia el futuro, en un decidido paso de la memoria a la proposición (Del Valle Dávila, 2013: 46).

En *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975),<sup>156</sup> por otra parte, Solanas superpone la figura de Martín Fierro a la de Perón. Así, pese a que el arquetipo del gaucho tuvo diferentes connotaciones a lo largo de la historia, el autor consigue que Perón y Fierro se confundan bajo un mismo simbolismo. De esta forma, el primero adquiere los atributos míticos de la tradición popular del segundo. Este halo mítico se ve concretado en la capacidad heroica de Fierro/Perón de reunificar y pacificar a la nación, aludiendo al arquetipo del líder mesiánico que conduce al pueblo hacia su liberación. Por tanto, el relato se estructura en torno al regreso del líder al poder, evocando, de esa manera, una potente identidad nacional. En consecuencia, la narración transita, alegóricamente, desde el exilio de Perón en 1955, hasta su regreso en 1973. El dolor de Fierro se extiende pues a Perón, que se pretende víctima de la situación golpista, reencarnando, a su vez, la figura del gaucho que resiste y denuncia las injusticias sufridas (Red de Estudios sobre el Peronismo, 2012: 10).

Sin embargo, mientras que Martín Fierro era un personaje individual, generalmente solitario, el protagonismo aquí se desplaza hacia lo colectivo. En este sentido, el sujeto de la revolución de la obra es la clase obrera peronista, es decir, los hijos de Fierro -esos que llevaron adelante la resistencia y en quienes se condensa la voluntad del pueblo-. Estos hijos vienen a simbolizar las distintas tendencias del peronismo revolucionario: el primero, encarna la lucha armada; el segundo, la base sindicalista; y el tercero, la juventud peronista. Esta colectivización del papel protagónico provoca que, en *Los hijos de Fierro*, la multitud ejerza

---

<sup>156</sup> En un artículo publicado en agosto de 1969, Solanas y Getino criticaron duramente al *Martín Fierro* (1968) de Torre Nilsson, al considerar que esa transposición del poema de Hernández estaba realizada de acuerdo a los intereses del gobierno militar y de los “sectores oligárquicos-liberales” (1973: 93), al plantear una mirada despolitizada de la historia en la que se omitía la presencia activa de las masas (Oulego, 2019: 2).

una función de apertura y comentario, que recuerda a la del coro del teatro griego, y que se encarga de hacer explícita la memoria colectiva (Del Valle Dávila, 2013: 53). Por tanto, en *Los hijos de Fierro*, Solanas está traduciendo, alegórica y ficcionalmente, la segunda parte de *La hora de los hornos*, centrada en la historia peronista y la epicidad de la masa y en la que los “descamisados” eran considerados herederos directos de “las montoneras que seguían a Varela o al Chacho”,<sup>157</sup> cruzando así arquetipos míticos revolucionarios y símbolos del repertorio popular peronista.

Por otro lado, a lo largo de *Los hijos de Fierro*, las representaciones alegóricas conviven con ciertos recursos del cine documental, de un corte más realista. Desde ese paradigma se construyen las escenas televisivas del Cordobazo, a las cuales se anexan escenas ficcionales o metafóricas, como las que reformulan la matanza de Trelew. El resultado son secuencias donde es difícil diferenciar el documento de la puesta en escena. Así, en el corte del Cordobazo, de apenas unos segundos, se muestra una multitud corriendo hacia cámara, huyendo de algo que está fuera de campo. En seguida, un joven cruza la pantalla sosteniendo una bandera. Solanas, que ha mostrado con anterioridad a los jóvenes protagonistas en esa misma posición, sosteniendo una bandera de forma similar, logra que sea el archivo el que se integre en la ficción y no al revés, como suele ser habitual. Por esta misma razón, Solanas escoge no montar las míticas imágenes de la policía montada, el eterno símbolo del Cordobazo, que habían sido empeladas ya por infinidad de realizadores antes que él, y que, a su vez, serían usadas por otros tantos después.<sup>158</sup> El Cordobazo de Solanas incluye, además, dos rasgos estilísticos poco frecuentes en el tratamiento de tan célebre

---

<sup>157</sup> Las montoneras de Varela y Chacho (1863-1869), así como las de otros muchos caudillos sublevados, fueron formaciones militares irregulares y locales, que brindaron su apoyo a una determinada causa o caudillo, enfrentándose a la hegemonía de gobierno central de Buenos Aires en las provincias de toda Argentina durante casi una década a mediados del siglo XIX.

<sup>158</sup> La secuencia más icónica del Cordobazo muestra a un grupo de policías a caballo que avanza hacia la izquierda, en una calle casi vacía; de pronto, los policías retroceden a la carrera, porque un grupo de manifestantes comienza a lanzarles cascotes. La cámara realiza un espontáneo e inmediato *paneo* para encuadrar a los jóvenes que, rápidamente, la sobrepasan, quedándose, como consecuencia, entre los dos frentes mientras las piedras siguen lloviendo. Este reencuadre directo, producido activamente por los manifestantes al apropiarse del plano, desborda a la propia cámara, y fue comúnmente interpretado como el símbolo de que el viejo mundo retrocedía frente al poder popular. Esta escena, muda en su origen, ha sido utilizada y resignificada por incontables directores a lo largo de la historia: así, *Ya es tiempo de violencia* (Juárez, 1969) y *Argentina, mayo 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de mayo, 1969), dedicadas enteramente al Cordobazo, así como *Los traidores* (Gleyzer, 1973), en la que un dirigente político mira los acontecimientos por televisión en lugar de estar luchando en la calle, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Gleyzer, 1974), la *intro* de *Operación masacre* (Cedrán, 1973), el documental *Tosco, grito de piedra* (Jaime y Ribetti, 1998) o la revisión más contemporánea de la misma figura de *Preguntas para un obrero que lee* (Colombini, 2015) serían solo algunos ejemplos de la relevancia de estas imágenes en el cine argentino.

acontecimiento en el imaginario argentino. En primer lugar, el uso de la ironía para abordar una escena en la que la multitud atrapa a un soldado y lo deja en calzoncillos y casco, eligiendo pues el humor como camino para subvertir el poder. En segundo lugar, el empleo del melodrama en el planteamiento de la muerte del joven hijo de Cirilo, uno de los personajes con mayor determinación en su militancia, que muere asesinado durante los disturbios del Cordobazo, con su padre adoptando el motivo visual de la pasión en medio de la represión y promoviendo, de esa forma, la exaltación de la víctima y no la del héroe, de una forma muy poco frecuente en el cine político de la época (Varela, 2016: 421-423).



En este mismo sentido, el secuestro y tortura del Hijo Mayor de Fierro expone un realismo documental completamente vinculado a *La hora de los hornos*. De esta forma, la escena, por un lado, evoca el estaqueadero donde Fierro es castigado al inicio de la obra, redundando en la idea de que en Argentina existe una profunda y sacrificada herencia popular. Por otro lado, Julio Troxler, que interpreta al Hijo Mayor, que, a su vez, había sido uno de los sobrevivientes de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez en 1956, murió asesinado por la Triple A durante el rodaje, mientras Solanas rodaba una escena con su doble. La frontera entre el personaje y el militante queda así problematizada mediante una recreación que, por un lado, evoca el testimonio de Troxler sobre su propia tortura en la anterior *La hora de los hornos*, y, por otro, preconiza su inminente muerte.

Hay que tener en cuenta que, si en *La hora de los hornos* Perón “nacía” de la insurrección popular, en *Los hijos de Fierro*, la relación queda invertida, y los trabajadores son los que nacen de Fierro. Esta relación filial demarca una ascendencia moral del líder respecto de las clases populares, cuya liberación solo será posible con el anhelado retorno del padre (Del Valle Dávila, 2013: 54). Sin embargo, si lo que caracterizaba a *La hora de los hornos* era un inequívoco llamado a la acción revolucionaria, en *Los hijos de Fierro*, las certezas ideológicas dan paso a un cúmulo de interrogantes que, en modo alguno, se responde en la cinta (*ibid.*: 58). Así, pese a que la película terminó de rodarse en 1975,

con la ruptura entre Perón y los sectores más radicales de la izquierda peronista ya más que consumada, la imagen mítica del líder permanece intacta, como si Solanas hubiera decidido omitir todo lo sucedido desde 1973. La película finaliza pues con el tinte esperanzador que aporta el hecho de dibujar al “pueblo” argentino como el único heredero del proceso revolucionario, acudiendo, nuevamente, a la voz de un líder redimido, que en este caso sigue encarnando el retorno de la unidad y la esperanza para la transformación, pese a que su práctica política en ese momento ya había dado indicios de lo contrario. Sin embargo, aunque Solanas mantenga su compromiso peronista intacto, en 1975 no puede evitar que el espectador encuentre ya, en esos mismos gestos y símbolos colectivos -la muerte del Che o el poder popular- cierta mercantilización cultural, que los convertía automáticamente en fracasadas constataciones de una utopía prematuramente marchita (Oubiña, 2016: 116). Por tanto, se podría afirmar que Solanas plantea, como ya hizo en *La hora de los hornos*, una lectura algo ingenua -o negacionista- del alejamiento peronista de la militancia izquierdista, aún más evidente en 1975 que en 1968.

Pese a esta posible ingenuidad, es indudable que *La hora de los hornos* rompió con los eufemismos con los que el cine argentino había hablado de política durante los últimos años. El Grupo Cine Liberación reescribe pues la historia argentina desde el antagonismo, contradiciendo la tradición ambigüamente antiperonista del cine nacional post-1955 (Aguilar, 2009: 23-24), y mezclando, así, el didactismo de *La batalla de Chile* con una poética más borgeniana. De este interés pedagógico y revulsivo, se puede extraer la última gran diferencia entre las obras de Getino-Solanas y Guzmán, que tiene que ver con la relación entre obra y público que plantean ambas cintas. En primer lugar, Getino y Solanas propusieron una participación completamente activa por parte del espectador, mediante múltiples apelaciones directas a través de la voz en *off* y de las innumerables cartelas. Además, las proyecciones podían acortarse, reensamblarse o detenerse, adecuándose a las circunstancias de cada auditorio, para que este dialogase directamente con la obra. De esta manera, el cine dejaba de ser un fin en sí mismo y pasaba a ser un medio con el que intervenir directamente la realidad social. Esta disruptiva forma de modificar la morfología de la sala de cine y de la propia experiencia cinematográfica, suponía, a su vez, una especie de toma de la sala de cine, en la que, de algún modo, se interrumpía la proyección para alentar al espectador a la toma de las armas o para explicarle cómo realizar un cóctel molotov -

como en la famosa secuencia de *Ya es tiempo de violencia*.<sup>159</sup> Guzmán, por su parte, pretendía que sus espectadores obtuvieran un aprendizaje del visionado de su obra que los preparase para continuar luchando, pero, pese a estar de acuerdo con la idea de extraer al espectador de su pasividad, en ningún momento proponía que el debate que pudiera promover su obra interrumpiera la proyección o el relato hasta su propia finalización.

En definitiva, la intención de *La hora de los hornos* era que el cine deviniera “acto y antiespectáculo” (Solanas y Getino, 1973: 132-133), orientándose, de ese modo, únicamente, a combatir la guerra clandestina que se desarrollaba en Latinoamérica, y a la que, según sus autores, solo se podría poner fin mediante la violencia popular. Las proyecciones se convierten pues en espacios de liberación, es decir, en actos donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para la liberación (Solanas, 2016: 1). Por tanto, no se trata ya de hacer un cine político, sino de transformar el cine para hacer política (Aguilar, 2013: 16). Pero en esa fiebre por considerar que “todo espectador es un cobarde o un traidor” (Fanon, 1961: 182) -que, por otra parte, recorre todos los manifiestos del Tercer Cine-, las máximas de Solanas y Getino llegan a resultar, paradójicamente, algo autoritarias. Y es que los manifiestos del Tercer Cine retomaron con fuerza y convencimiento las claves planetarias de una tradición anterior, la de los manifiestos de los años veinte, que, en su momento, funcionaron como síntoma de un periodo de cambio político. Sin embargo, a día de hoy, releídos bajo la desestabilización del régimen de certezas que rige la posmodernidad, el planteamiento de estos autores puede llegar a resultar, a parte de ingenuo, dogmático (Fradinger, 2016: 49). En este mismo sentido, ya en sus cartas compartidas, Godard apuntaba al propio Solanas, “como tú dices, un film debe ser un arma, un fusil... pero todavía hay cierta gente que está en la noche y necesita más una linterna de bolsillo para iluminar a su alrededor... y esto es justamente lo que le falla [al Tercer Cine]” (2016: 4).

---

<sup>159</sup> Precisamente, el grupo guerrillero Descamisados hizo su primera aparición pública irrumpiendo en una sala “mientras se proyectaba la parte de *La hora de los hornos* donde Perón elogiaba la guerrilla” (Gasparini, 1988: 30).



### **3. LA TOMA DE LA CALLE EN EL CINE CONTEMPORÁNEO**

*Las revoluciones se producen  
en los callejones sin salida.*  
Bertolt Brecht

#### **3.1 Revisitar el pasado para habitar el presente**

##### **3.1.1 La hauntología posmoderna del 68**

*Los amantes habituales* (*Les amants réguliers*, Garrel, 2005) arranca con una rápida panorámica en blanco y negro de París para, a continuación, mostrar un plano cerrado que apunta directamente a una pared blanca, en lo que parece ser la escalera de un edificio de vecinos. A continuación, un grupo de jóvenes sube sigiloso hasta un cuartucho, para inhalar allí unas primeras caladas de opio. Tras un instante de silencio, en el que todos ellos se recuestan en el suelo, completamente abstraídos de la realidad, François le pregunta a su compañero Nicolas, “¿crees que debería publicarlos?”. “¿Qué?”, contesta el otro. “Mis poemas”, responde François. “¿Por qué me lo preguntas?”, continúa Nicolas, sin prestarle demasiada atención. “Porque pienso que sería como traicionar algo, pero no sé el qué”. En ese primer diálogo, ya está comprendida toda la intención expositiva de Garrel y, a su vez, queda demarcado el punto desde el que pretende releer su propia experiencia del 68; es decir, sin traicionarla y procurando no desgarrar un recuerdo muy preciado del que apenas quedan ya jirones, o, lo que es lo mismo, preservando una frágil idea de modernidad, que la posmodernidad devora cada día con mayor avidez.

Mark Fisher considera que los años ochenta supusieron un umbral claro entre un mundo anterior, ya obsoleto -socialdemócrata, fordista,



industrial-, y la denominada “nueva sociedad de control” -neoliberal, consumista, globalizada y digital-, en la que la posmodernidad permanece atrapada desde hace casi cuatro décadas. Debido a esta imperante sensación de pérdida de libertad, la época anterior a esta subrepticia hecatombe social sigue ejerciendo una fascinación particular, tanto en los creadores contemporáneos como en el público actual (Fisher, 2018). A mediados de los años ochenta, los antiguos monumentos y las sólidas estatuas que habían regido el viejo mundo -la guerra fría, el alzamiento de las izquierdas, la contracultura- comenzaron a convertirse en polvo. Así, tras la muerte de todos esos “meta-relatos”, se inaugura un nuevo desierto ideológico en el que ya solo queda lugar para la nostalgia y para los ritos, que, a su vez, pasan a sustituir a las acciones y a los gestos previos, en una suerte de representación performática de un modo de vida anterior. La máxima expresión de esta “desertificación imaginaria” se produce con el derribo del Muro de Berlín en 1989, que, literalmente, reduce a polvo las anteriores fronteras, tanto físicas como psicológicas.

De ese modo, allí donde *Alemania, año cero* alumbró entre ruinas al cine moderno y a una nueva concepción de Europa, la televisión del cuarto de baño de *Berlín 10/90* (*Berlin 10/90*, Kramer, 1991) hace lo propio con la época actual, al demarcar la ascensión tanto del cine contemporáneo, como de una idea diferente de Europa y de los europeos (Comolli, 2007: 17). El cine se halla, pues, a sí mismo en una nueva realidad, que llega después del “espejismo ideológico” que supuso el 68 (Martínez Lucena y Orellana, 2010: 67), así como de sus posteriores réplicas, que ocuparon la totalidad de los años setenta. En este nuevo presente, los cineastas, al igual que el público, deberán aceptar que “aquello” tan relevante que iba a cambiar el mundo, no lo ha cambiado en absoluto, o quizá sí, solo que de una forma que nadie habría podido imaginar. La mayoría de estos autores acabará descubriendo, tarde o temprano, que los ideales sesentaiocheros, efectivamente, se han agotado, mientras que sus formas, sus figuraciones y su estética todavía perduran, avanzando desnortadas en este nuevo tiempo y dirigiéndose hacia un horizonte incierto, solo capaces ya de la autoalusión,<sup>160</sup> la *performance* y la metareferencia. Por

---

<sup>160</sup> Esta autoreferencia constante en el cine post-68 -que llega a abarcar al propio 68 en sí mismo- no deja de suponer una paradoja, ya que, precisamente, el cine sesentaiochero pretendía justo lo contrario: salir del circuito autorreferencial, es decir, romper los esquemas y representaciones idealizadas desde el *a priori* e insertar, así, el cine en la sociedad, alejándolo, por tanto, de la mera contemplación pasiva. De esta forma, la cinematografía del 68 seguía fielmente la aseveración de Hervé Le Roux, director de *Reprise*, que consideraba que el espacio de una película militante debía ser siempre la calle y el futuro (Cortés y Fernández-Savater, 2009: 18).

tanto, apoyándose en el melancólico punto de vista del Daney de *Perseverancia* (2015), se podría llegar a afirmar que, en la contemporaneidad no se vive verdaderamente, sino que tan solo se finge vivir a la espera de algo mejor. En ese permanente duelo “zombificado” -no-vivo y no-muerto-, se invocan constantemente fantasmas que renuevan el dolor de la pérdida de ese tiempo anterior, tratando así de evocar una belleza y una emoción que se saben perdidas de antemano.

Comolli dijo “mayo no se detiene en mayo y muchos de sus ecos, en definitiva, habrían de ser filmados” (2010: 89) y, como si quisieran darle la razón, muchos de los directores que participaron activamente en las revueltas del mayo francés y que ya realizaban películas a finales de los años sesenta sienten la necesidad, a lo largo de los años noventa y los primeros 2000, de visitar su pasado. Garrel, por su parte, se autoimpone la difícil tarea de revivir todas esas pérdidas y dolores, así como todos esos fracasos todavía candentes en su propio imaginario, demostrando, de ese modo, que, en 2005, aún mantiene el trauma intacto. Quizá la intención de *Los amantes habituales* sea trascender, al fin, esa profunda aflicción, exorcizando todos sus fantasmas para pagar así las deudas que el 68 parece legar a la época que lo sucede. Pero Garrel no se enfrenta solo a este reto existencialista; muchos otros realizadores le acompañan en esa compleja aproximación al pasado desde su más encarnizado presente. Entre todos ellos, podría destacarse a Bertolucci, que en *Soñadores* revisita su propio pasado sesentaiochero al narrar no ya el antes de la revolución, sino el después. También se podría señalar aquí a Moreira Salles que, pese a haber nacido en 1962, se propone resignificar el archivo hasta sus últimas consecuencias en su autoconsciente documental *En el intenso ahora* (*No intenso agora*, 2017).

Garrel ancla el punto de partida desde el que volver a adentrarse en el 68, precisamente, en ese mismo proceso evocativo, tan eminentemente posmoderno, que basa su articulación en una profunda incapacidad generacional para “despertar de la pesadilla de la modernidad”. Bertolucci, sin embargo, no elige esa fractura y ese dolor suspensivos, sino que, por el contrario, escoge la liberación desacomplejada, la reconciliación y la superación de viejos odios a través de la celebración de los vicios y virtudes de una época a todas luces muy querida para él. *Soñadores*, a diferencia del irredento pesar de Garrel, se reconcilia con el 68, mostrándolo como un periodo dorado, en el que se vivía en un urgente presente continuo, como si, en realidad, el mañana nunca fuera

a producirse. Por ello, Bertolucci mantiene la ígnea voluntad de protesta del 68 y su posterior hundimiento tras el velo de un *off* casi constante, que le lleva a ubicar a sus protagonistas en un escenario mucho más alentador: la primavera del *affaire Langlois*, que precedió, en su éxito, a las fracasadas protestas del mayo francés.

Paradójicamente, este *off* de la toma de la calle también domina *Los amantes habituales*, pese a que el gesto de protesta fue absolutamente representativo del sentir de la época sesentaiochera. Garrel, por tanto, va gestando la toma de la calle a través de breves destellos que, poco a poco, derivan en diversos fuera de campo que, a su vez, van dominando la escena y la narración, hasta lograr estallar en la secuencia final, mostrándose en todo su apogeo, y, además, en este caso, con François -el protagonista- participando activamente en ella. Bertolucci, por su parte, es aún más tajante, y tras un breve pero intenso encontronazo de Matthew -un americano en la primavera parisina del 68- con el *affaire Langlois* -que, en realidad, no es más que un pretexto para reunirlo con los hermanos Isabelle y Theo-, no vuelve a enfrentar a sus personajes a la toma de la calle hasta el final, manteniendo, de esta forma, los disturbios estudiantiles en un *off* mucho más profundo que el de Garrel. Tanto es así, que cuando finalmente la toma de la calle domina, aunque sea brevemente, el cuadro, durante la última secuencia, Matthew, el verdadero protagonista de la obra y aquel que rige su punto de vista, decide no participar en ella. Así, con Matthew abandonando a los dos hermanos, emocionados e inconscientes, de camino a la barricada, se escamotea de nuevo buena parte de la insurgencia juvenil del 68 de la mirada del espectador.



Hasta este momento final, los tres jóvenes se habían dedicado a ignorar que todo su alrededor parecía haber estallado en llamas. Esta “inconsciencia” se consigue, en gran medida, gracias al juego que Bertolucci hace entre exterior e interior. Los tres protagonistas se encierran así en el piso de los hermanos como en un barco a la deriva en las turbulentas aguas parisinas, tan perdidos en su propia inmensidad interior, en sus conversaciones sobre cine y filosofía y en su particular y deconstruida historia de amor a tres bandas, que son incapaces de mirar más allá. Theo, Isabelle y, en menor medida, Matthew -originario de otro contexto y de otra clase social- tienen claro que sus prioridades están de puertas para dentro, lo que no deja de evidenciar su verdadera condición de clase y el aburguesamiento de sus conciencias. Esta ignorancia, deliberada o no, se percibe continuamente, ya sea en el primer beso de Matthew e Isabelle, frente a un escaparate lleno de televisores en los que se percatan, por primera vez, de los enfrentamientos callejeros, para justo después, con una extrañeza propia del despertar, darse la vuelta y encontrar una enorme barricada tras ellos; o en el momento en el que Theo rechaza repartir octavillas con sus compañeros de la universidad, impaciente por regresar a casa y a su particular *ménage à trois*, completamente preso de ese interior uterino del que tan solo Matthew parece querer escapar.

Aunque la toma de la calle permanezca en su mayoría en *off* en las dos obras, cuando esta se adueña de la pantalla es retratada de forma diametralmente opuesta por ambos directores. Las manifestaciones estudiantiles en blanco y negro de Garrel parten de una estética intermedia, a medio camino entre la pureza impresionista de Epstein y una puesta en escena discontinua y naturalista, más propia de Rivette o Rohmer. Todo ello aderezado con alguna pincelada del estilo sesentaiochero de los documentales de corte más markeriano -así, las panorámicas de ida y vuelta sobre las barricadas logran que la cinta parezca, en ocasiones, un *Cinétract* viviente-, que consiguen llevar la estética del film hasta los años abordados en su guion. Sin embargo, bajo ese formalismo estético de la época representada, se puede percibir algún destello contemporáneo, como el uso expresivo del fuego digital, varios contraplanos completamente frontales que rompen por completo la puesta en escena modernista, o un montaje más ágil plagado de planos estabilizados por una Steadycam. En este sentido, el aspecto que más llama la atención es la inclusión de ciertos gestos y símbolos relacionados con una iconografía más contemporánea, que recuerdan a Banksy, a la lucha antisistema o al activismo performático, como la cara

tapada en las manifestaciones, el lanzamiento de cócteles molotov o el uso del disfraz. Esos sutiles indicios impregnan, inevitablemente, la pantalla de contemporaneidad, o quizá lo que impregnan sea la retina del espectador actual, que es incapaz de no colmar con ellos las imágenes de Garrel.



Durante los años noventa, varios directores como Denis, Noé o Dumont trataron de revolverse contra sus ancestros de la Nouvelle Vague, reconvertida, para ellos, en el nuevo *cinéma de papa*. Al dejar en evidencia sus costuras, estos autores estaban realizando una doble operación de raspado, es decir, volviendo a arañar el raspado previo que la propia Nouvelle Vague había realizado sobre los mecanismos del cine clásico -aunque para muchos de estos realizadores, este primer proceso supuso una continuación del clasicismo por otros medios, para algunos, incluso, significó su salvación misma (Losilla, 2010: 257)-. Por el contrario, tan solo unos pocos años después, pese a los ocasionales destellos contemporáneos de su cinta, Garrel propone un proceso de recuperación, en otras palabras, una reinmersión en la lógica figurativa modernista con una intención redentora y, también, remitificadora. Así, a medida que la toma de la calle final avanza hacia sus últimos estertores, la puesta en escena se torna cada vez más estetizada y ralentizada, inaugurando, de esa manera, un tiempo de quietud en el que apenas pasa nada. François y los demás jóvenes se convierten, de ese modo, en estatuas que se limitan a observar el acontecimiento, como embrujados por las llamas que devoran la barricada o como efigies que estuvieran contemplando su propia historia.

Aquí, se hace más evidente que nunca el relato autoral de Garrel, por lo que la pátina del recuerdo se adueña de la pantalla, mostrando una historia contada tantas veces que se adentra ya en el terreno del mito; el de la leyenda de una revolución estética y política, cuyo fracaso no puede dejarse aún de llorar, y también el del duelo por una Europa perdida, pero eternamente conmemorada. Garrel está proponiendo, pues, un monumento para fijar la historia, en otras palabras, un recordatorio, en

los albores del siglo XXI, de aquello que nunca debió olvidarse pero que, sin embargo, ya no puede continuar funcionando, incapaz por más tiempo de seguir realizando su embrujo. Como los trucos de magia que el abuelo de François se empeña en intentar una y otra vez, convirtiendo el añejo objeto de fascinación del nieto en una burda imitación reiterativa, en una parodia de sí mismo.

*Soñadores*, por su parte, mantiene un punto de vista americano, y, por ende, relativamente ajeno al conflicto del mayo francés hasta el final de la cinta -que, por otra parte, no deja de retratar la propia evolución profesional y creativa del director-, y, del mismo modo, no parece sentir ninguna deuda con la estética sesentaiochera. Así, al no necesitar rendir tributo alguno a la estética del mito, se sirve de todos los avances técnicos y estéticos contemporáneos sin complejo alguno, rodando 1968 como si fuera 2003, e inscribiendo, de ese modo, su obra en las lógicas narrativas de la ficción contemporánea. En consecuencia, Bertolucci plantea una puesta en escena más luminosa, rítmica, ágil y, a su vez, guiada por una voz en *off* mucho menos críptica que su homóloga garreliana. Por el contrario, su guion está perlado de multitud de guiños acerca de la ávida asunción del mito revolucionario por parte de la cultura pop. En este sentido, Isabelle y Theo adornan su cuarto con una lámina de la *Libertad guiando al pueblo*, pero, a la vez, se han permitido sustituir la cara de la Libertad por la de Marilyn Monroe, en un gesto trasgresor, con el que Bertolucci trataría de expresar lo que, efectivamente, él mismo considera que la época contemporánea ha hecho con la mitología del mayo francés.

Del mismo modo, en un homenaje cinéfilo equivalente, pero de signo distinto al empleado por Garrel, Bertolucci abarrota sus propios escenarios, diálogos y voces en *off* de cine y de metacine; por tanto, los homenajes a clásicos del cine modernista abundan a lo largo de todo el metraje, como en la recreación de la escena del Louvre de *Banda aparte* (*Bande à part*, Godard, 1964) o las constantes referencias a *Sin aliento* (*A bout de souffle*, Godard, 1960). Particularmente relevante a este respecto, es la reflexión en *off* que hace Matthew al inicio de su relación con los dos hermanos, aludiendo a la Cinemateca en la que se conocen: “Quizá la pantalla nos protegiera del mundo, pero en la primavera del 68 el mundo irrumpió a través de la pantalla”.<sup>161</sup> Bertolucci juega, como Wajda o Solanas, a inscribir la ficción dentro del archivo. Sin embargo,

---

<sup>161</sup> Rohmer recuerda su época *cabierista* de una forma muy similar: “No vivíamos. La vida era la pantalla, eran las películas, era discutir las y escribir sobre ellas” (cit. en González, 2004).

pese a que los personajes emulan constantemente los gestos que ven, tanto en los archivos como en las películas que les fascinan, a diferencia de en las obras anteriores, en ningún caso llegan a confundirse con ellas. Más bien, lo que consiguen es reelaborar una metaficción intermedia, en la que los personajes, por un lado, tan inconscientes de su entorno, pero, por otro, tan pendientes de la pantalla, tratan de emular lo que ven, imitando gestos, encuadres e iconos -no solamente cinematográficos, sino también artísticos-, en un tenaz afán recolector, con el que quizá tratan de rellenar las fundas vacías de sentido en las que se han convertido sus vidas.

De igual o mayor calado es el momento en el que la sutil huida hacia delante que les proporciona el cine se topa de bruces con la triste realidad de su abúlica existencia. Y, como no podía ser de otra forma, lo hace también gracias al propio imaginario cinematográfico, que un caustico y exasperado Matthew toma prestado para entretejer su propia metáfora ilustrativa. Así, mientras él y Theo discuten una vez más sobre política, el segundo mantiene una férrea postura maoísta, aunque sea meramente teórica: “La revolución no es una obra de arte, no puede llevarse con calma, amabilidad o dulzura, la revolución es un acto de violencia en el que una clase derroca a otra”. Matthew, más pragmático y prosaico, relee las -a sus ojos- ingenuas palabras de su amigo, pasándolas por el tamiz del lenguaje cinematográfico que ambos comparten, alegando que, si la China maoísta fuera una película, “todos en ella serían extras”. Tras mucho discutir, y en relación con la incipiente revolución que, en esos mismos momentos, se estaba conformando bajo su balcón, un cansado Matthew espeta a su compañero “está pasando algo importante. Si estás aquí, bebiendo vino caro y hablando de cine, es porque no crees en ello. Si de verdad creyeras, estarías ahí fuera”. Theo, pese a su enfado, no puede evitar que, tras esa llamada a la acción rechazada, la tormenta del exterior se cuele en su preciado interior, abriendo de golpe la ventana y provocando que la toma de la calle abandone el *off*, para adueñarse, aunque sea momentáneamente, de toda la habitación, a través de los gritos que se cuelan por el ventanal abierto.

En *Los amantes habituales*, los personajes también se embarrancan en eternas discusiones sobre la revolución, entre el humo del opio y el alcohol, enclaustrados, del mismo modo, en diversos salones y espacios cerrados. François y sus amigos disertan sobre las masas -“¿quiénes son las masas? Aquellos que obedecen”-, sobre hacer la revolución por la

clase obrera a pesar de ella, sobre Mao y sobre la poesía, pero, inevitablemente, la vida también continúa fuera, mientras ellos siguen dentro. Los jóvenes de Garrel sufren una constante sensación de soledad, permanentemente acusados de ser “niños de papá”, blandos y malcriados por la sociedad de la abundancia en la que han crecido -“los Rimbauds y los Baudelaires necesitaron ser encarcelados para espabilar”, le llega a reprochar un juez a François-, lo que provoca que se muestren cada vez más desapasionados, enfurruñados y desconectados de sí mismos, de su propio tiempo y de los demás -“dejémoslo como si nada hubiera ocurrido entre nosotros”, “no puedes cambiar los valores ni el futuro”-. Así, ambas cintas ahondan en la pérdida de la brújula interior que asoló a la juventud del 68, pero esta abulia se manifiesta, con especial crudeza, cuando la toma de la calle irrumpe en las realidades de los protagonistas.<sup>162</sup>

Esta sensación de impotencia vital determina que la emoción dominante, tras la euforia de las noches de sexo, humo e ideales, sea la duda existencial, pero, sobre todo, el aburrimiento y el miedo al futuro. Esta polaridad rima con la visión de *Grandes tardes, pequeñas mañanas*, pero elevándola a la enésima potencia, algo así como “grandes tardes, diminutas, casi inexistentes, mañanas”. El propio François explicita este mismo contraste: “La mañana era italiana y la noche alemana”. Al respecto de esta apatía terminal, se torna muy interesante el uso del montaje sonoro durante la toma de la calle de *Los amantes habituales*, ya que permite al espectador darse cuenta, quizá con mayor rapidez que a través de la imagen, de que la alienación imperante en sus vidas sigue bien presente, incluso en medio de un disturbio callejero, que, en teoría, debería actuar como revulsivo de esa misma alienación. De esta forma, durante toda la secuencia final, el espectador puede escuchar mucho más caos y griterío del que puede ver en la pantalla. Hay, por tanto, más emoción en la banda de sonido que en las propias imágenes, que continúan impregnadas de languidez, también en la barricada.

Esta pereza esencial abruma igualmente a los protagonistas de *Soñadores*, cuya debilidad espiritual lleva a Isabelle a intentar suicidarse junto a su

---

<sup>162</sup> Del mismo modo, casi de forma inmediata, se concluyó que el movimiento del 68 había embarrancado en una improductiva lucha generacional, que también se deja sentir en ambos relatos -de forma mucho más evidente en la obra de Bertolucci, aunque también se mantiene de forma sorda, pero constante, en la de Garrel-. Así, tanto los padres de Isabelle y Theo como el padre de François son víctimas del mismo bloqueo que padecen sus hijos, ya que eluden, a su vez, enfrentarse a los problemas cuando se topan de frente con ellos. De esta forma, los padres reflejan la misma contradicción burguesa -y contemporánea-de la que acusan a sus hijos, viviendo también presos de unos ideales que luego son incapaces de llevar a cabo, esclavos pues de una profunda insinceridad en la que mienten a los demás, pero sobre todo a sí mismos.



hermano y a su amante. Sin embargo, cuando el gas ya ha empezado a hacer efecto, un providencial ladrillo, lanzado por los manifestantes desde la calle, rompe la ventana, lo que permite que el aire limpio y la realidad del mundo irrumpen en la viciada atmósfera del salón. Esta entrada por la fuerza del exterior otorga a los hermanos una nueva ilusión y un motivo por el que revivir, aunque esta vez Mathew decida no seguirlos. En este caso, la toma de la calle salva a los personajes de sí mismos y de su propio nihilismo, así como de su profundo confinamiento interior, de esas camas y bañeras en las que se sumergen para tratar de limpiarse de la vida, de la lucha y del amor, para así poder continuar ignorándolos. Aquí, la toma de la calle sirve a los protagonistas para escapar de su propio aburrimiento burgués, algo que en *Los amantes habituales* no se llegaba a conseguir del todo, en parte debido a que Garrel no puede evitar someter a sus personajes a un cierto juicio de valor, que no deja de ser un juicio a sí mismo y a su propia historia, mientras que Bertolucci, por el contrario, escoge no reprender a sus criaturas, acunándolas siempre en la condescendencia, la empatía y el cariño.

En definitiva, pese a sus notables diferencias, ambos directores manifiestan un evidente deseo de futuro a través de un pasado vivido en tiempo presente. En el caso de Bertolucci, esta intención evocadora se expresa a través de la recuperación de la alegría y el vitalismo de la época del mayo francés. En el de Garrel -aún más autorreferencial al escoger a su propio hijo como actor-, esa misma evocación se manifiesta a través de reverenciar una fractura incurable que eleva su propia nostalgia a la categoría de herramienta exhumadora de una herencia fallida, acaso con la esperanza de que el legado del fracaso no continúe así perpetuándose. Esta operación constituye una suerte de espejo entre dos tiempos -de hecho, la composición con espejos es frecuente en ambas obras-, que podría retrotraer a la imagen-cristal deleuziana; “una operación por la cual el pasado no se constituye después del presente, sino al mismo tiempo, por lo que el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado [...]”, una escisión, por tanto, que solo podría verse “en el cristal” (1985: 113). También resuenan aquí las reflexiones de Foucault sobre los espejos como lugares intermedios entre los espacios utópicos y los heterotópicos de una sociedad.<sup>163</sup> Garrel actúa pues como

---

<sup>163</sup> Para Foucault, las utopías son lugares irreales, sin ningún emplazamiento pues en la realidad, pero que mantienen una relación de analogía directa o invertida con los espacios realmente existentes de la sociedad. Las heterotopías, en cambio, son espacios reales que, a modo de “contraemplazamientos”, funcionan como utopías efectivamente realizadas, desde donde se cuestionan y subvierten los espacios que funcionan realmente en el interior de la sociedad. Así, las heterotopías, si bien son lugares que están fuera de todo

un espectro de lo moderno en lo posmoderno, al intentar clasificar los restos exhumados, las estatuas derruidas y, sobre todo, las oquedades y huecos que estas siempre dejan tras de sí.

El embelesado estado de las imágenes colectivas que surgen del inconsciente privado de Garrel no es, por tanto, el de la liquidez contemporánea,<sup>164</sup> sino el del intersticio entre dos tiempos diversos, que actúa, de esa forma, como bisagra entre la época anterior y la siguiente. En este ensimismamiento, sin embargo, no hay apenas autocomplacencia, tan solo cierta hostilidad, un revolverse ante el espectador para denunciar una ausencia o un vacío insoportable. La angustia de *Los amantes habituales* surge así al constatar, por un lado, que las imágenes, como los personajes -y también como el propio espectador-, están completamente solas, y por otro, que tampoco ellas creen en nada. Sin embargo, a pesar de esta falta de fe, esas imágenes aún son capaces de seguir significando. Estos fotogramas póstumos del 68 actúan pues como meros transmisores de la trascendencia de su propia mística interna, lista para ser reconstruida, o bien olvidada de una vez y para siempre. Toda esta nostalgia contenida en ambas cintas podría culminar fácilmente en la carga policial al final de la última secuencia de *Soñadores*; aquí, las imágenes ralentizadas y la calle desierta, observada, en silencio, por los propios manifestantes al ritmo de *Non, je ne regrette rien*, indudablemente hablan del final de un mundo, evocando un sueño del que ya toca despertar.



En su libro, *Después del futuro*, el famoso activista italiano Berardi asegura que “la lenta cancelación del futuro comenzó en los años ochenta” (cit. en Fisher, 2018: 31). Hasta la fecha, se había creído que la novedad sería infinita, sin embargo, desde el principio del segundo milenio, el

---

lugar, se localizan en espacios ya existentes. El espejo es, entonces, para Foucault, un lugar totalmente intermedio, ya que, por un lado, es una utopía, al ser un lugar sin lugar donde el sujeto se ve a sí mismo precisamente donde no está, y, por otro, es también una heterotopía, porque hace que el espacio desde donde se mira el sujeto sea real e irreal a la vez, dado que, para poder verse, en una suerte de efecto rebote, el reflejo debe pasar por ese lugar virtual e inexistente (cit. en Cabello, 2014: 7).

<sup>164</sup> Véase *Modernidad Líquida* (Bauman, 2003).

imaginario colectivo se ha visto oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento, como si el tiempo se hubiera plegado sobre sí mismo, o, como si, en realidad, el siglo XXI no hubiera llegado a comenzar, atrapando al presente en un siglo XX perpetuo. Esta ausencia de expectativas viene de la mano de un sentirse siempre tarde y poco fecundo en comparación con lo previo, lo que provoca esa permanente incertidumbre con respecto al futuro y al propio tiempo, tan característica, por otra parte, de la posmodernidad. Así, pese a la infinidad de cambios acontecidos durante el último tramo del siglo pasado y el primero del presente, reina la sensación de que la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente, o quizá, el problema sea que ya no existe un tiempo presente susceptible de ser aprehendido (*ibid.*: 33). Por tanto, ante este nuevo futuro clausurado, ante esta pérdida de todas las certezas previas, ya solo cabe esperar melancolía. Este permanente baudelerianismo, que las generaciones posteriores parecen haber heredado de la juventud sesentaiochera,<sup>165</sup> provoca, tal y como ya se ha visto, que los personajes de ambas cintas vayan encerrándose cada vez más en los sombríos interiores, huyendo de un París luminoso, para enclaustrarse en su propia ruina interior. Todos ellos se autoconfinan, de esa forma, en su vacío individual, cada vez más presos del opio, del sexo y de la oscuridad y, por ende, más alejados de la esperanza y de la toma de la calle, conscientes todos ellos, a su vez, de que sus aspiraciones no solo no se han cumplido, sino de que no se van a cumplir jamás. Derrotados, pues, de antemano, asumiendo, de ese modo, su mayor fracaso cuando apenas habían comenzado a vivir.

Moreira Salles hace, en *En el intenso ahora*, una revisión muy personal de esa misma sensación: la de haber vivido la experiencia más intensa de la vida con tan solo veinte años, intentando, a su vez, averiguar cómo el fracaso de las ilusiones, unido a la certeza de que ya no se volverá a vivir nunca nada parecido, puede marcar el sentido de toda una vida y de toda una generación; la de su madre, Elisa Gonçalves. Sin embargo, pese a la evidente sintonía con las dos obras previas, el brasileño realiza una aproximación al pasado, así como un entendimiento de la melancolía y

---

<sup>165</sup> Fisher afirma que la cultura del siglo XX tuvo más que ver con la tristeza que con la euforia. Además, al no tener una causa específica, esa insatisfacción se alejaba de la tristeza, para embarrarse en la espiral de la depresión, un páramo donde ya nada produce alegría ni dolor, es decir, el lugar del cero absoluto de los afectos. Esta depresión colectiva se experimenta a sí misma como una oquedad, una envoltura en la que no queda nada salvo el interior, pero ese interior está vacío (2018: 97-98). Esta tristeza concierne al propio hedonismo contemporáneo, en el que el placer se convierte en una obligación permanente, que viene ligado a un proceso de resubordinación orquestado por la clase dirigente. De esta forma, el individuo acepta la falsa premisa de que no puede hacer nada ni conseguir nada fuera del sistema demarcado, lo que le condena a la certeza de que algo le falta, sin estar seguro nunca de qué, como le ocurría a Neo, a Walter White y a infinidad de héroes posmodernos.

de la nostalgia, completamente diferente. Reynolds se preguntaba: “¿La nostalgia obstaculiza la capacidad de avanzar de nuestra cultura?, ¿o somos nostálgicos precisamente porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y, por lo tanto, debemos mirar inevitablemente hacia atrás en busca de momentos más potentes y dinámicos?” (2012: 14). Moreira Salles parece hacerse la misma pregunta al revisitar el archivo en torno al 68 -tanto el personal como el colectivo-, pero, al mismo tiempo, también parece ser consciente de que, unida a esa pertinaz “cancelación del futuro”, la posmodernidad siente la necesidad de reencantarse de sí misma constantemente, quizá para suplir esa nueva falta de sentido temporal, es decir, para intentar que el tiempo ordinario, aunque solo sea de forma aparente, tenga un cierto sentido extraordinario (Martínez Lucena y Orellana, 2010: 171-172).

*En el intenso ahora* comienza su recorrido con unas imágenes familiares en Brasil y Checoslovaquia, con las que Moreira Salles trata de reflexionar sobre aquello que las imágenes muestran por sí mismas, o, mejor dicho, a pesar de sí mismas. En el caso de Checoslovaquia, la voz en *off* del propio director extrae dos datos que considera incuestionables: todos los presentes estaban felices y era verano. Estas conclusiones coinciden exactamente con lo que aquel que graba parece querer mostrar. Sin embargo, en las imágenes de Brasil, todo apunta a que el “filmante” cree estar mostrando, únicamente, los primeros pasos de una niña pequeña, pero, sin darse cuenta, también está registrando la enorme diferencia de clases en el Río de Janeiro de la época; al fondo del plano, se puede observar cómo la niñera se queda deliberadamente atrás, para fundirse con los demás transeúntes, reconociendo así su lugar fuera de la familia, y, por tanto, sin derecho alguno a ocupar un espacio en ese sencillo recuerdo familiar.

A continuación, Moreira Salles bucea en el archivo personal de su madre en la China de 1966; unas imágenes caseras, no pensadas para pasar a la historia, sino tan solo como “restos de un momento de la vida” que, sin embargo, tras un visionado “a contrapelo”, también revelan algo distinto a lo que su madre pensó que filmaba. Elisa creía estar rodando la puerta de la Ciudad Prohibida, pero, además, registraba una inscripción ilegible para ella en la fachada: “La revolución cultural de los desposeídos será eterna”. Estos fotogramas, en su trascendencia temporal, no solo muestran el pasado personal de Elisa, sino la propia “Historia en acción”. “No sabemos lo que grabamos”, concluye su hijo cincuenta años después, y es precisamente con ese ánimo

“contrapelista” con el que Moreira Salles se adentra en la historia -la propia y la ajena-, o lo que es lo mismo, con el objetivo de descubrir significados nuevos en imágenes ya absolutamente pensadas. El autor pretende pues encontrarse a sí mismo, a partir de entender quién era su madre durante un momento histórico crucial -el 68- que, como ya evidenciaron años antes Garrel y Bertolucci, estaba ya tan estetizado y reflexionado, que había llegado a monumentalizarse. Tras esta mitificación, Moreira Salles concluye que, hoy en día, solo es posible mirar esa época mítica desde un prisma novedoso, es decir, desde el “intenso presente” de quien no llegó ya a experimentar el mayo en primera persona, más allá de un esquivo recuerdo infantil -“yo no recuerdo la ciudad así en ningún momento”-.

Como no podía ser de otra forma, habida cuenta del periodo del que se ocupa, *En el intenso ahora* está plagada de tomas de la calle; algunas, de reminiscencia clásica, como el “plano fijo pudovkiniano” de las marchas de los astilleros franceses, muestran cómo la cámara es traspasada por el río/masa de los manifestantes; y otras, la mayoría, de estilo más markeriano, muestran una multitud de cámaras vagando entre la gente, temblando y apartándose de la represión, en su febril intento de captarlo “todo”. También se pueden aquí hallar otro tipo de imágenes menos habituales en las representaciones sesentaiocheras, como las multitudes hipnotizadas por el misticismo de Mao tras la revolución cultural china o las voces radiofónicas que transmiten, sobre un fondo negro, los avances de las manifestaciones de París, coreando indicaciones o proclamas y, en definitiva, realizando una crónica inmediata del propio acontecimiento. En toda esta primera parte, dedicada al mayo francés, destaca la inclusión de lo que Moreira Salles denomina “la primera película del mayo”, rodada por un anónimo estudiante de cine. La obra, que empieza directamente con varias tomas de la Universidad de Nanterre, sin títulos, cartelas o entradillas de ninguna clase -“tenía prisa, era 3 mayo”-, deja patente que la emoción predominante del mayo francés no fue ni la ira ni la indignación, sino la alegría. El júbilo reina en todas estas imágenes, desfilando en pegatinas que ordenan al mundo que “sonría”, en grafitis que afirman “la felicidad es una idea nueva. Queremos vivir” o en la propia figura de Daniel Cohn-Bendit, defensor a ultranza de la alegría, ya sea sonriendo a los antidisturbios, bromeando en las asambleas o afirmando, en sus memorias, que “la alegría, el placer, la felicidad es lo más antiautoritario que hay. Lo más anticomunista, sin embargo, es la tristeza de la Alemania del este”.



Esta alegría obsesionará el recorrido del autor, por lo que la buscará con ahínco en todas partes, como si, de algún modo, la felicidad de su madre -y quizá la suya propia- pudieran reflejarse en la que se veía en las calles de París -“¿mi madre sería de los de la calle, reconocería su alegría, como la que sintió en China o sería de las que los miran desde los balcones?”-. Como paradigma de este alborozo epocal, Moreira Salles emplea una secuencia de *Grandes tardes, pequeñas mañanas*. En ella, una joven tranquiliza por teléfono a la madre de un compañero, asegurándole que todo saldrá bien, entre las risas y el regocijo de un nutrido grupo de estudiantes. La voz en *off* vuelve a poner en palabras la misma idea que recorre todo el film: “Probablemente, nunca volverán a ser tan felices”. ¿Entonces, cómo podrán vivir el resto de sus vidas después de esto?, sería la siguiente pregunta lógica. Por tanto, lo que todas estas imágenes, tan diferentes entre sí, tienen en común es que, vistas desde la contemporaneidad, habita en ellas la huella de una nostalgia impercedera, es decir, de una intensa hauntología.<sup>166</sup>

Pese a todo, el ejercicio verdaderamente significativo de *En el intenso ahora* es, tal y como ya se ha dicho, extraer nuevos significados de imágenes que se creían ya totalmente exprimidas. Moreira Salles, mediante un punto vista totalmente subjetivo y, a la vez, profundamente político, invita al espectador a mirar con mayor detenimiento, a plantearse preguntas y a cuestionarse la historia y también a sí mismo, renovando así el sentido de esas mismas imágenes. Bajo esa premisa, al

---

<sup>166</sup> La “hauntología”, un concepto -o *punkcepto*, que diría Fisher- que juega con las palabras *haunted* -‘encantado’- y *ontología*, procede de ciertas hipótesis auspiciadas en *Espéctros de Marx* (Derrida, 2012) y de algunas ideas anteriores del propio Derrida, tales como “huella” o “diferencia”. Al igual que estos términos previos, la “hauntología” considera que nada posee “una existencia puramente positiva”. De ese modo, todo lo que existe tan solo es posible gracias a una serie de ausencias, que lo engloban y le permiten así, a su vez, adquirir consistencia e inteligibilidad. La aplicación fisheriana del término afirma que, ante el “fin de la Historia” que Fukuyama vaticinó tras el final de la Guerra Fría y el evidente triunfo capitalista (1992), lo reprimido de la historia retorna constantemente como si de la figura del espectro se tratara. Este nuevo tiempo fantasmal y simulado es puramente virtual, nunca presente del todo, por lo que no termina de ser en sí mismo, pero, a la vez, señala una relación profunda “con lo que ya no es más o con lo que todavía no es”. La “hauntología” del siglo XXI puede ser entendida, pues, como un melancólico duelo fallido en el que la negación a dejar ir al fantasma del pasado impide a la contemporaneidad acomodarse en el realismo capitalista en el que habita (Fisher, 2018: 17-55).

volver a mirar las imágenes de la Universidad de Nanterre, puede percibirse “lo reveladoras que son”; de este modo, pese a que un dedo señala al poderoso profesor -“es mayo, le toca callar”-, la estructura continúa inamovible -la autoridad arriba y los estudiantes abajo-, de algún modo vaticinando ya el futuro fracaso del movimiento en su mismo origen. Al respecto de ese fracaso, la figura de Cohn-Bendit se torna crucial para la cinta, no solo por su importancia histórica, sino por su preclara y casi inmediata capacidad de análisis y crítica. Y es que muy poco tiempo después del final del mayo francés, el joven ya era consciente de haber estado interpretando un papel -“me interpreté a mí mismo en un gran escenario”- que le permitió erigirse en epitome de las ideas del movimiento. Cohn-Bendit parece haber entendido, antes que nadie, los puntos muertos del 68, y Moreira Salles lo elige como guía de su parte francesa porque comparte con él ese “punto de vista hauntológico” del *a posteriori*, que, a su vez, permite narrar el acontecimiento desde el otro lado de la muralla que constituyó ese futuro del que nadie quería hablar durante el mayo.<sup>167</sup>

En este mismo sentido, el joven líder viaja a Berlín justo en medio de las revueltas, con el fin de encontrar alianzas en la Alemania Oriental. Los gastos de su aventura son pagados por una revista de gran tirada a cambio de un reportaje fotográfico del viaje. El propio Cohn-Bendit considera que, en parte, su viaje fue una huida hacia delante para escapar de sus propias dudas, al no estar seguro de cómo continuar el movimiento. Del mismo modo, su veloz aprendizaje de las nuevas normas del juego -y acaso de sus propias luces y sombras- le permitió escribir un libro, tan solo tres meses después de la muerte del mayo francés, únicamente desde una perspectiva utilitarista, -“no tenía calidad, lo hice solo por el dinero. A mí me domesticó la gloria y el mercado”-. *En el intenso ahora* se plantea pues la muerte del símbolo narrada por el propio mito caído,<sup>168</sup> mientras se insinúa, al tiempo, que “todo, incluso la experiencia de la revuelta, se puede comprar y vender”.

Moreira Salles también intenta resignificar los viejos eslóganes, repetidos *ad nauseam* hasta la actualidad. Para ello, compara la máxima

---

<sup>167</sup> “El Gobierno lleva diez años en el poder, nosotros llevamos solo diez días de luchas y tres de búsqueda. Dadnos tiempo”, solía exigir Cohn-Bendit, y continuaba: “¿Ha visto alguna transformación en la que lo que tenía que llegar ya estuviera presente? Marx no dice ni una palabra sobre el futuro”.

<sup>168</sup> Cohn-Bendit es igual de crítico con el movimiento que consigo mismo, y considera que la insurgencia americana fue mucho más libertaria que la francesa - eminentemente masculina y blanca-, en la que las mujeres y, sobre todo, los negros, actuaban más bien como figurantes, siempre al fondo y en silencio. Parafraseando al propio Cohn-Bendit, tras los disturbios “los negros aparecen por la mañana para barrer las calles. Nada ha cambiado”.

estudiantil “basta de actos, queremos palabras”, con una sencilla pintada a la salida de la fábrica Citroën: “El poder para los trabajadores”. Según él, esta segunda frase es un lema revolucionario, la primera no, al quedarse permanentemente embarrada en el mero espacio dialéctico, sin llegar nunca a dar el paso hacia lo político; “alguien escribió que las invenciones verbales del 68 le deben más al surrealismo que a Marx. Parecía que todo era posible, menos tomar el poder”. En consonancia con esta misma línea, usando partes del metraje de *Le droit à la parole*, el autor reanaliza las conversaciones que mantuvieron los estudiantes y los obreros de la Citroën durante el mayo. La propia composición ya es de por sí reveladora -los estudiantes abajo y los obreros arriba, en el tejado de la fábrica-. De igual forma, los estudiantes, pese a mirar a los obreros desde abajo, se afanan en darles lecciones, aún sin pretenderlo, tratando de rellenar con palabras el ensordecedor silencio de los trabajadores, que no podían evitar ver en esos ilusionados jóvenes a sus futuros jefes.

Pero *En el intenso ahora* no busca solo juzgar a los jóvenes estudiantes, sino releer la historia y la conciencia del porqué del fracaso del movimiento -si es que se puede llamar así; Moreira Salles, por su parte, no parece tenerlo tan claro-. A tal punto llega su afán clarificador, casi taxonómico, que se dedica a estudiar detenidamente, mediante imágenes repetidas y ralentizadas, la técnica de lanzar un adoquín. Tal y como pronto se descubre, este gesto está casi siempre seguido de un retroceso, de un “irse hacia atrás”, que refleja, a su vez, el recorrido del propio movimiento. Y es que nadie allí parecía dispuesto a morir o a matar -también los hijos de la burguesía dominante estaban en las barricadas-. Por tanto, si los ecos del mayo francés se perciben con varios meses de antelación en el discurso de año nuevo de De Gaulle,<sup>169</sup> también su final se fraguó en el calor de la legendaria y poderosa voz del primer ministro francés -por radio esta vez, para evitar mostrar su “débil” rostro envejecido por televisión-. Las ondas radiofónicas trajeron pues de vuelta al viejo e iracundo soldado de la Segunda Guerra Mundial en el imaginario colectivo, para dar un rotundo golpe en la mesa y negarse a retroceder ante la horda de jóvenes enfervorecidos que atestaban las calles del país.

---

<sup>169</sup> El discurso de De Gaulle comienza: “¿Qué nos depara el 68? No lo voy a predecir”. Pero, de facto, lo hace, aunque, muy probablemente, no del modo en que él cree. “Espero que no nos paralicemos por la crisis que tanto daño nos ha hecho en el pasado. Al contrario, se espera que, con la pasión de la renovación, siguiendo su curso y sus luchadores, sobre todo los jóvenes, haciendo su parte en apoyo a nuestra República, solo crecerá y será más fuerte. Este es mi pronóstico activo y pacífico para la nación de Francia”.





Según Moreira Salles, ninguna película ha mostrado lo que pasó justo después de ese discurso: una multitud tomó las avenidas de París en apoyo a De Gaulle, en la manifestación más grande del mayo francés, que, a su vez, supuso el comienzo de la transición a la “nueva normalidad”. Las imágenes de esa gran marcha muestran el final del movimiento de una forma nunca antes vista, o por lo menos, asumida. Sin embargo, el momento más brillante de esta relectura sobre el final del mayo francés viene de la mano de una película inacabada firmada por dos desconocidos estudiantes de cine, con la que se pretende demostrar que lo que se suponía que vino tiempo después, -la decepción, la rabia y el desencanto- ya estaba allí desde el principio. Así, en las imágenes, una joven e indignada trabajadora se niega a entrar en la fábrica Wonder tras el final de la huelga: “No volveré, no hemos conseguido nada”. Los demás intentan calmarla con palabras vanas, que, a esas alturas, ya suenan completamente vacías y saben a poco: “Esto es solo un paso. Hemos causado un gran impacto social. Hay mejoras salariales”-. La mujer mira a la cámara incrédula por la inmediata reconversión del discurso, en el que llega a parecer que su lucha había comenzado por los salarios y no por una nueva forma de vida y por un nuevo sistema de producción. La doctrina general trata, cruelmente, de revestir las imágenes con la luz de una falsa victoria. “¿Es una derrota entonces?”, se pregunta Moreira Salles. No hay respuesta, solo silencio. A buen entendedor...



A partir de la segunda mitad del metraje, *En el intenso ahora* da el salto a República Checa, para rebuscar en los vídeos caseros de la época el también rápido, pero aún más severo, fracaso de la Primavera de Praga. En el “Rollo 25”, justo al inicio del movimiento, un anónimo realizador

filma las protestas antiocupación bajo su balcón, y lo hace aún sin riesgo, como si, únicamente, estuviera afirmando “esto es lo que pasó”. Sin embargo, en el “Rollo 127”, poco tiempo después, otro autor anónimo sigue sintiendo la urgencia de bajar a la calle a filmar, pero esta vez, su necesidad queda equilibrada por una acuciante sensación de peligro. La precaución le lleva a rodar primero la televisión de su salón y después a dirigir su cámara a la ventana, desde la que también se puede ver la toma de la calle. Sin embargo, en esta ocasión, protege su punto de vista con una cortina. Poco después, se percibe la silueta de alguien moviéndose frente a la cámara, insinuando una vida familiar amenazada, que, a su vez, debe ser protegida. Moreira Salles constata que nada similar ocurría en París. Por otra parte, estas imágenes ya no son impersonales, como las del “Rollo 25”, aquí el autor es plenamente consciente no solo del riesgo, sino también de la importancia del momento histórico que atraviesa, por lo que enfatiza todo aquello que cree que debe ser visto, como un reloj, una bandera o el cartel de una estatua, registrando así la historia de su país en presente continuo.

Algo después, el “Rollo 127” muestra el final del movimiento, como ya hiciera la toma de la calle gaullista en la parte francesa. El nuevo líder de la delegación soviética asume su cargo en una plaza atestada de gente. Sin embargo, ese mismo realizador anónimo ya no sale a la calle, ni siquiera se asoma a la ventana, prefiere grabarlo todo a través de la televisión, resaltando, esta vez, a “los de detrás” del discurso, como si ahora el verdadero poder fuera ostentado por aquellos que no están en escena. “Ya nada más se puede aprender en las calles, ahora la resistencia política significa quedarse en casa y grabar el fin de la política por televisión”. Moreira Salles reflexiona después acerca de que si estos vídeos caseros existen es porque la libertad de expresión no desapareció de un día para otro, sino paulatinamente, lo que hizo surgir en el pueblo checo el impulso de grabar lo que se pudiera, mientras se pudiera. Sorprendentemente, el último rollo ambientado en Praga no es anónimo, un papel muestra el nombre del autor: V. Rula. La voz en *off* de Moreira Salles se pregunta por las posibles significaciones de este deliberado gesto de firma; ¿dejar apuntado su propio nombre significa estabilidad política?, ¿es acaso ya seguro rodar?, ¿se trata, más bien, de un desafío? o ¿sencillamente el autor sabe que la película permanecerá eternamente escondida, como un diario oculto, evitando así, en su propia autocensura, cualquier tipo de riesgo?



El aire descorazonado del otoño del 68 que muestran las imágenes del “Rollo 127” parece apostar por esta última opción y sirve como preámbulo a la trágica muerte de Jan Palach. Esta muerte aglutina el espíritu de derrota del movimiento del 68 quizá mejor que ninguna otra. Al contrario que la de Tautin, único asesinado en París, cuya muerte fue envuelta en una retórica triunfalista al servicio de la causa, o la del policía Lacroix, apenas mencionada en la literatura o el cine del 68; la inmolación de Palach, inexplicable en cualquier otro momento, fue entendida perfectamente por toda la sociedad checa, al considerar que reflejó a la perfección “el estado de sus almas”. En enero de 1969, ante la ausencia total de respuestas, era necesario un acto extremo, es decir, el gesto brutal de Palach, que, en realidad, más que una protesta contra la ocupación extranjera, fue un grito contra la rápida resignación de su país.

Las imágenes de su funeral vuelven a hablar por sí solas, mostrando a las multitudes silenciosas avanzar con la mirada baja, avergonzadas, pero a la vez doblegadas. Ese conformismo, esa veloz asunción del nuevo orden, también se nota en la forma en la que las películas fueron registradas. La evidente libertad de movimiento que se percibe en estas imágenes, rodadas, al menos en apariencia, de forma más “cómoda” que las anteriores, con planos menos apresurados, más pensados, y ya sin carreras ni cortinas, hace pensar que esas imágenes estaban autorizadas, seguramente porque, en ese momento, ya no había nada que temer de las cámaras; esas mismas cámaras que ya no tiemblan y que ya no sienten la necesidad de filmar a través de cristales entornados. Paradójicamente, es esa autoconsciente vergüenza de los asistentes al desfile fúnebre la

que no permite que la dimensión ideológica de las imágenes póstumas de los mártires de los movimientos políticos devore del todo la dimensión humana de Palach. Esta politización de los muertos, tan frecuentemente empleada como arma ideológica, sí se muestra, en todo su apogeo, en otras imágenes fúnebres, rodadas ese mismo año en Brasil y montadas, a continuación, por Moreira Salles. Allí, tras la muerte de otro estudiante, dos cineastas anónimos graban la protesta que precedió a su entierro. A diferencia de lo ocurrido en Praga, nadie parece llorar por él, ni tampoco sentirse responsable de su muerte. En estas imágenes solo se percibe pues protesta y fervor contra el Gobierno brasileño. Por tanto, se puede decir que, a diferencia de en el caso de Palach, en Brasil, lo político llega a fagocitar totalmente a lo humano.



El tramo final de la obra se afronta a través de la película favorita del director; *Morir a los treinta años* (*Mourir à trente ans*, Goupil, 1982), un diario filmado por el propio Goupil, que principalmente aborda su amistad y sus debates con Michel Recanati, uno de los líderes del mayo francés. Moreira Salles sabe que el tiempo pasa y que saberlo es doloroso, pero no puede dejar de sorprenderse porque esta certeza aflore tan pronto en estos jóvenes, que escriben sus memorias con veinte años y sufren de una nostalgia precoz, que siguió fustigando a toda su generación al crecer. Y es que los fantasmas de las revoluciones pasadas debían de pesar mucho; en menos de quince años, la Primavera de Pekín se había convertido en una masacre, bajo las calles de París no había arena de playa, y tras la ausencia de justicia, la alegría ya no podía sobrevivir. Era adaptarse o morir, pero hay muchas formas diferentes de extinguirse: languidecer, resignarse, o bien quitarse la vida. Recanati se suicidó en 1978, igual que Killian Fritsch, autor del archiconocido eslogan “bajo los adoquines, la playa”, que, al no soportar la desilusión del final del movimiento, se suicidó bajo esos mimos adoquines que lo hicieron famoso, arrojándose al metro precisamente en la parada de Gâté, que en francés significa ‘alegría’.

Hay que tener presente que en la contemporaneidad más reciente -aproximadamente a partir de 2010-, la muerte, sin duda uno de los temas privilegiados del cine en cualquier época, pasa a ser algo con lo que se puede convivir, carente ya de cualquier tipo de melancolía. En este tipo de nuevo cine, la historia ya no importa, ni tampoco la nostalgia de una izquierda -política y cinematográfica- que se aferraba durante los años noventa y los primeros años del 2000 a sus propias imposibilidades; esa misma que se dedicaba a mirar hacia atrás, siempre atrapada en el compromiso con su pasado, sin expectativa posible de transformación, pero, al mismo tiempo, incapaz de reconocer su propia rendición. Y es que ahora, al borde de ese vacío -que tanto definió al cine moderno y que la primera época del cine contemporáneo heredó- ya no queda nadie, ni siquiera el espectador. *En el intenso ahora* es, pues, el máximo exponente de esa “hauntología” previa, la de los inicios del siglo XXI y, al mismo tiempo, su fractura. La obra de Moreira Salles es “hauntológica” porque rinde un último tributo a todos esos hombres y mujeres que sobreviven en un tiempo fantasmático -por lo que únicamente puede ya interpelarse de forma retrospectiva- y que deambulan por una tierra habitada, asediados, a su vez, por lo que una vez fue y por lo que podría haber sido, presos también de un universo postapocalíptico en el que tratan de reaprender a mirar el mundo, mientras se convencen de que nunca más podrán albergar una mirada nueva. Se trataría, por tanto, de figuras casi-muertas que se obligan a narrar sus recuerdos en linchyanas alucinaciones del pasado.

Si alguna vez el problema fue la añoranza del pasado, claramente ahora lo es la incapacidad de salir de él (Fisher, 2018: 151). Sin embargo, al mismo tiempo, la cinta de Moreira Salles supone el acabamiento de ese mismo tiempo fantasmagórico, ya que lo que propone es no continuar embelesándose con los espectros de los futuros perdidos, sino aprender a vivir en un tiempo en el que todas las esperanzas abandonadas y las oportunidades perdidas no solo no se realicen, sino que, por el contrario, se abandonen para construir otras nuevas. Aun así, Moreira Salles no pretende hacer desaparecer la “antigua contemporaneidad”, solo malherirla, hasta que únicamente queden de ella los despojos con los que poder construir algo nuevo (Losilla, 2010: 243). Se trata, por tanto, de un nuevo reinicio político, personal y cinematográfico, que queda perfectamente apuntado en las imágenes que el brasileño escoge para cerrar su obra: *Salida de los obreros de la fábrica*. Es decir, el final que se encuentra aquí con el principio, reinterpretando, una vez más, los mismos gestos que se repiten a lo largo de la historia. Ya que, tal y como

apunta Farocki, “hemos estado más de cien años viendo el mismo plano, como los niños repiten el mismo balbuceo o los pintores sus pinceladas hasta alcanzar la perfección” (2013: 201). El momento de acabar con la eterna tristeza posmoderna y convertirla en una nueva alegría parece estar acercándose, y quizá, lo único que Moreira Salles trata de decir es que ese momento ya tan solo puede ser ahora.

### **3.1.2 La toma de la calle a través de la conciencia de subalternidad**

Revisitar el pasado a través de la ficción plantea un recorrido completamente diferente si se hace de la mano de una figura no solo subalterna, sino secundaria en los relatos hegemónicos de las grandes luchas políticas. Los protagonistas de *Roma* (Cuarón, 2018) y *A Taxi Driver: Los héroes de Gwangju* (*Taeksi Woonjunsu*, Jang Hoon, 2017), Cleo y Kim, a diferencia de los jóvenes de Bertolucci o Garrel, no están llamados a participar en las gloriosas gestas revolucionarias, ni siquiera han podido imaginarse a sí mismos formando parte de la historia, por lo que ocupan un estado intermedio en las tomas de la calle respectivas, a caballo entre “el testigo silente” y la “alteridad ignorante”. Aquí, lo que Cuarón y Jang Hoon están narrando es la desconstrucción de dos archiconocidas tomas de la calle -el movimiento mexicano del 68 y la insurrección de Gwangju en 1980-,<sup>170</sup> desde el *off* de aquellos que se quedan fuera, es decir, de aquellos cuya propia condición subalterna los aleja de cualquier posibilidad de redención política, condenándolos así a la perpetuación eterna de unos roles sociales inherentes a su propia forma de ser y habitar el mundo.

Sin embargo, a diferencia de los personajes nobles y burgueses que no participaban en las tomas de la calle clásicas, Cleo y Kim sí forman parte de la clase trabajadora -de hecho, de sus estratos más bajos-, por lo que ambos se verían beneficiados, al menos en teoría, de las mejoras exigidas por las luchas sociales que asolan cada uno de sus dos países. Del mismo modo, tampoco son víctimas de la abulia y la apatía que embargan a Isabelle y a Theo y que les impedía reparar en la realidad social que los rodeaba. Sin embargo, ninguno de los dos es siquiera capaz de considerar que la toma de la calle pueda significar una mejora para la

---

<sup>170</sup> El levantamiento y la posterior masacre de Gwangju podrían considerarse como el Tlatelolco coreano, en cuanto a su magnitud y su relevancia histórica y social en Corea del Sur.

realidad de sus vidas -quizá llegan a pensar que pueda serlo para los demás, pero, desde luego, nunca para ellos mismos-. No la ignoran, no la rechazan, simplemente no se la plantean como una opción posible. De esta forma, la falta de autoconsciencia e implicación como sujetos políticos de Kim y Cleo tiene distintas motivaciones, pero similares resultados. En el caso de Cleo, viene originada por una feroz sensación de inferioridad, fruto de la asunción total de su propia alteridad -india, criada, quechua parlante y analfabeta-; en el caso de Kim -padre, viudo y acosado por las letras de su taxi nuevo-, por estar inmerso en una eterna y consumista rueda de deudas y pagos con la que, en la falsa promesa de crecimiento y prosperidad, el neocapitalismo lleva años tentado a la nueva clase trabajadora.

Ambas obras, pese a sus disparidades temáticas y estilísticas, comparten dos características que sirven para abordar ciertas tensiones acerca de lo global y lo local en el cine contemporáneo. La primera cuestión en común es su concepción de la transnacionalidad.<sup>171</sup> Más allá de las modas del *cinema monde* o el *world cinema*, lo transnacional trasciende las particularidades de lo nacional y encuentra un delicado equilibrio entre lo particular/local y lo general/global. De esta forma, ambas cintas logran alcanzar la universalidad en sus planteamientos a través de dos personajes absolutamente particulares y locales: una criada quechua y un taxista de Seúl. El segundo punto en común, que tiene mucho que ver con el primero, es la enorme subjetivación del punto de vista narrativo, que no se separa en ningún momento de sus protagonistas. Por ello, dado que por sus condicionantes étnicos, sociales y culturales, ambos personajes permanecen, al menos inicialmente, totalmente ajenos a los conflictos políticos, la toma de la calle queda desterrada a un *off* más o menos estricto, que irá evolucionando, según se verá más adelante, de forma bien distinta en cada caso.

---

<sup>171</sup> Si el cine militante en torno al 68 sirvió como espaldarazo definitivo al cine de las periferias y del tercer mundo, el cine contemporáneo se ha convertido en un arte eminentemente transnacional. La globalización de los mecanismos de producción, distribución y consumo, las agencias de contratación internacional, las *film commissions* o las abundantes coproducciones internacionales reflejan una nueva complejidad que ha modificado y, en buena parte, dificultado la concepción de nacionalidad de buen número de obras cinematográficas, que, a su vez, han pasado a distribuirse a través de fronteras cada vez más permeables. Algunos autores se han aventurado a proponer otras nomenclaturas para esta nueva y descentralizada narrativa “transnacional” como “narración postclásica” (Thanouli, 2008) o “narrativa vernácula” (Andrew, 2004), pero todas estas ideas tienen en común, por un lado, el objetivo de conseguir una presencia global y, por otro, haber sido concebidas como fruto de un diálogo intermedio, basado en la transculturación -la dialéctica entre particularización y universalización que se cristaliza en formas culturales híbridas- y la geolocalización -que define las formas culturales y sociales que surgen cuando las fronteras dejan de tener sentido, al haberse adscrito las condiciones vitales de sus habitantes a lógicas globales, aun adaptándose a las especificidades propias de cada lugar (Sedeño, 2013)-.

Cuarón narra su propia versión del 68 y, por tanto, de la toma de la calle, a través de la mirada de Cleo -inspirada en su propia niñera-, que vive ajena a la revolución estudiantil, completamente inmersa en la dura y, a la vez, amable cotidianidad de “la casita de atrás” de una casa burguesa en la Ciudad de México de finales de los años sesenta. Sus días y sus pensamientos se reparten entre el trabajo duro, el escaso tiempo libre, su compañera en “la casita de atrás”, su impredecible novio Fermín y la delicada y frágil relación que establece con los dueños de la casa, a los que ama y teme con igual profundidad, estableciendo un fino equilibrio entre estar dentro y estar fuera, es decir, entre intimidad total y distancia prudente, que tan bien enunciaban las imágenes de la niñera brasileña de *En el intenso ahora*. Así, tras una serie de acontecimientos pequeños para la historia general, pero devastadores para el equilibrio de las “dos casas” -el divorcio de la pareja burguesa y el embarazo no deseado de la criada-, Cleo desemboca en un viaje en coche, en compañía de la madre de su señora y un chófer, para comprar una cuna, que, en realidad, no desea. La silenciosa comitiva se topa, de pronto, con una multitudinaria marcha estudiantil. El férreo punto de vista de la narración ha impedido al espectador percatarse de nada de lo que ocurría fuera de la atmósfera familiar y personal de Cleo hasta tal punto que, ahora, al descubrir la enorme manifestación juvenil, no puede evitar sorprenderse. La joven - y, en consecuencia, el espectador- no se había preocupado antes por las revueltas, sencillamente, porque, y he aquí la cuestión más relevante en torno a la subalternidad de Cleo,<sup>172</sup> el movimiento estudiantil mexicano, pese a su planteamiento menos aburguesado que el francés y a su hipotética inclusión de la clase trabajadora en su lucha, en realidad, no va a cambiar en nada la vida de la criada. Esta es la razón por la que Cleo puede ignorar totalmente los acontecimientos políticos que la rodean, sin necesidad de caer en el ensimismamiento de los jóvenes de *Soñadores*, ya que, en su caso, estos acontecimientos en nada le afectan,

---

<sup>172</sup> Nancy Hartsock explica en *The Feminist Standpoint Revisited & Other Essays* (1999) cómo el feminismo socialista intenta transformar la “teoría de la conciencia de clase” de Lukács en la “práctica de la autoconciencia”. Hartsock, que prefiere empear “conciencia de subyugación” más que -solo- “conciencia de clase”, defiende que el neoliberalismo ha intentado erradicar el concepto mismo de clase, para conseguir que haya “resentimiento de clase sin conciencia o análisis de clase” (cit. en Brown, 2016). La conciencia de la propia subyugación sería, pues, en primer lugar, la conciencia de los mecanismos dominantes -culturales, políticos, existenciales- que producen y normalizan una poderosa sensación de inferioridad en los subyugados. Como antídoto, el feminismo socialista propone cultivar la autoconciencia, que no solo sería ya capaz de reconocer lo que antes ignoraba, sino de desplazar también la relación de los subyugados con el mundo en su totalidad. Así, la autoconciencia crearía un nuevo sujeto, un “nosotras” que sería, a la vez, por lo que se lucha y el agente de lucha, pero, al mismo tiempo, intervendría sobre el “objeto”, entendiendo el mundo como algo que puede ser transformado en función al desarrollo de la conciencia de grupo (Fisher, 2018: 133).



ni a ella ni al resto de mujeres de su misma clase, subalternas entre las subalternas.

Ya muy cerca de la tienda a la que se dirigen, los ocupantes del coche observan a través de los cristales cómo una alegre multitud se dirige a la calle de en frente, donde la marcha ya parece haber comenzado. Ni Cleo ni el conductor parecen muy afectados por lo que ven, ni siquiera contrariados por el gentío que obstaculiza su tarde de compras, sino tan solo preocupados por encontrar aparcamiento. No hay sorpresa, ignorancia o rechazo en ellos, solo falta de implicación personal y la certeza de que allí no hay nada para ellos. Únicamente la abuela, perteneciente a otra clase y condición, parece verse interpelada -“¡Ay, dios mío! No los vayan a golpear otra vez”-. Cuando por fin logran aparcar y bajar del coche, el trío se encuentra en una calle tomada en la que los estudiantes corren, ríen y chocan con ellos. Sin embargo, su actitud continúa como si nada, prosiguiendo impertérritos con su vida, en el segundo término de un largo *travelling* lateral. Mientras tanto, en primer término, el ejército aguarda dormitando en sus lecheras a que la historia se decida a activarse, ignorando, a su vez, la pequeña historia que sigue aconteciendo a sus espaldas. Es muy significativo cómo Cuarón usa el foco, siempre en Cleo, para establecer una diferenciación clara entre esa Historia con mayúsculas, mil veces abordada, y la que él ha decidido contar esta vez.

Una vez que están dentro de la tienda, Cleo y sus acompañantes atienden solo a los muebles, pero, de pronto, el caos estalla fuera. Toda la clientela se agolpa en la ventana para ver lo que pasa. La cámara sigue su mirada mostrando cómo la marcha pacífica se ha convertido en un terrible tiroteo. De repente, una pareja irrumpe en la sala -“¡nos están matando!”- y corre a esconderse en un armario. Justo después, un grupo de hombres armados, de apariencia paramilitar, invade el espacio de la tienda, obligando a los huidos a salir de su escondite y asesinando al joven. Cleo, que hasta el momento se había mantenido con la mirada baja, repara en el hombre que le amenaza a gritos con un revolver, que no es otro que Fermín, su exnovio y padre de su hijo, que la abandonó al enterarse de su embarazo. Al darse cuenta de quién es su víctima, Fermín huye aterrado. Sin embargo, el miedo y el disgusto hacen que Cleo rompa aguas antes de tiempo. De nuevo en la calle, mientras el trío trata de llegar rápidamente al coche en medio de la feroz batalla callejera, la composición se repite; mientras que, en primer término, una joven burguesa llora con su novio muerto en brazos, protagonizando así el

relato hegemónico, Cleo y su propio drama aparecen en segundo término, al fondo de la historia, ocupando el lugar de los pequeños relatos, los que no importan, los que no se suelen contar.



Jorge Sanjinés plantea en *Teoría y práctica de un cine contra el pueblo* (1979) que hay dos formas de encarar la realización de una obra: de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera. Tradicionalmente, la primera opción, que Sanjinés rechaza, refiere a un arte individual e individualista, que pese a penetrar en profundidad en la realidad, al basarse solo en la propia subjetividad del autor, es completamente ajeno a la historia del pueblo. El segundo método, el del arte popular, parte, más que de ideas, de conductas, y tiene el propósito de servir al pueblo como instrumento de lucha. En este contexto, el punto de vista individual pierde sentido y son las masas las que protagonizan la historia, al poder albergarla en su seno. Evidentemente, Sanjinés consideraba que el punto de vista subjetivo e individual, es decir, el de dentro a fuera, no es válido para ejercitar la lucha, pero Cuarón, como Comolli,<sup>173</sup> escoge precisamente esa focalización para abordar su relato. Quizá porque no pretende llevar a cabo ninguna lucha, sino tan solo aproximarse a su propio pasado, o quizá, porque Cuarón, de manera consciente o inconsciente, está condenando la empatía del espectador hacia la revuelta, al plantear, como el único acceso a la toma de la calle, al apocado Fermín; un

<sup>173</sup> En *Ver y poder*, Comolli manifestó la postura contraria a la de Sanjinés, al considerar que, en general, tanto el cine como el público prefieren a los héroes individuales por encima de a las masas, afirmando que una de las principales preguntas cinematográficas es, precisamente, cómo pasar de la colectividad al sujeto en la gran pantalla de la mediatizada sociedad de consumo (2007).

personaje cobarde, maltratador y desleal, en cuyos indignos hombros recae por entero la representación directa del pueblo que toma de la calle. Aquí, Cuarón, como en su día Griffith, utiliza uno de los grandes hitos históricos mexicanos, probablemente, la toma de la calle más significada de su historia nacional, como una simple efeméride, o lo que es lo mismo, como un atractivo telón de fondo contextual con el que dar una vuelta de tuerca más a su melodramático relato.

En este mismo sentido parece conducirse el personaje de Kim, el protagonista de Jang Hoon, un buscavidas mentiroso y malhumorado, que se aproxima a las revueltas con un frenazo de su taxi y una idea clara: “A estos melenudos los mandaba yo a trabajar a Arabia Saudí”. El punto de vista de Kim también es totalmente ajeno a la toma de la calle, pero, además, parte de cierta animadversión hacia los jóvenes insurgentes, que se intensifica cuando uno de ellos rompe el retrovisor de su bien amado taxi, que, junto a su hija y el dinero para criarla, son las únicas cosas que parecen preocuparle en el mundo. Sin embargo, el *off* de la toma de la calle de Gwangju no solo viene determinado por la falta de implicación de Kim, sino también por el absoluto y profundo silencio en el que el Gobierno coreano quiso sepultar los acontecimientos, aislando, para ello, completamente la ciudad: esto es, cortando los teléfonos, censurando la prensa y manipulando todos los noticieros del país -“nadie sabe lo que está pasando”-. En medio de este oscurantismo, un periodista alemán siente la necesidad de extraer la realidad de Gwangju de esa zona ciega en la que el relato dominante pretende sumirla, por lo que contrata a Kim para que lo lleve a la ciudad en secreto, acompañándose siempre de su cámara, en el permanente afán -tan sesentiochero, por otra parte- de grabarlo todo para que “el mundo sepa lo que está pasando aquí”.

Al principio de su viaje, Kim, al igual que Cleo, no participa de la multitudinaria toma de la calle de Gwangju, limitándose a observar los disturbios con desinterés, como en la secuencia en la que todos los protagonistas suben a un tejado para rodar el ya clásico plano general de la toma de la calle desde un punto elevado. Allí, mientras come unos fideos, Kim muestra su distancia emocional con el movimiento, al permitirse aconsejar a su joven traductor que no baje a unirse a la multitud, evitando, de esa forma, ponerse en serio peligro. “¿Cómo puedo solo mirar?”, pregunta el joven. A lo que Kim responde con un demoledor “¿qué diferencia habrá? Sin embargo, no le quedará más remedio que bajar e internarse en la masa, cuando el periodista sienta el

impulso de acercarse para rodar la toma de la calle desde dentro, no tanto por priorizar el gesto de revuelta sobre el de registro como por filmarlo todo más cerca, y así ser capaz de informar mejor del acontecimiento a la opinión internacional. Este arriesgado interés no deja de resultar paradójico, dada su condición de periodista extranjero, y contrasta profundamente con la indiferencia “nacional” de Kim, que le sigue como testigo involuntario de la brutalidad en su propio país, únicamente motivado por el sueldo prometido.

Sin embargo, a diferencia de la criada mexicana, completamente subyugada por su conciencia de clase, el camino subjetivo de Kim lleva al espectador a irse implicando cada vez más en las injusticias vividas en Gwangju y a terminar participando activamente en la toma de la calle, recuperada para el *on* gracias a la paulatina implicación emocional de Kim con la matanza. Así, el taxista, poco a poco, va cambiando su perspectiva, haciéndose amigo de los habitantes, observando la brutal censura y la difamación que hacen los medios gubernamentales del movimiento insurreccional y sufriendo en sus propias carnes la terrible violencia policial. Finalmente, Kim hará suya la causa colectiva, saltándose sus propias normas, al poner en peligro no solo su taxi, sino su propia vida, para conseguir, exactamente, lo que el periodista pretendía desde un inicio: hacer públicas las imágenes de la brutal represión. “Cuenta la verdad”, le piden los condenados habitantes de Gwangju, “nosotros no podemos, pero tú sí”. Saca nuestra revuelta del *off*, podrían haberle dicho, que se vea, que se sepa, consigue que vuelva a existir.



### 3.1.3 Entre las imágenes de la revolución y la revolución de las imágenes

Este mismo afán por que los acontecimientos pasen a la historia tal y como sucedieron, convive en permanente relación con la subjetividad y el sesgo del punto de vista inherentes al acto mismo de contar una historia. De esta inevitable tensión se ocupan dos cintas muy diferentes en la forma, pero no así en el fondo: *La inglesa y el duque* (*L'Anglaise et le Duc*, Rohmer, 2001) y *La comuna (París 1871)* (*La Commune (Paris 1871)*, Watkins, 2000). Ambas cintas basan su planteamiento en dos pilares fundamentales; por un lado, la relación dialéctica entre pasado y presente que se manifiesta a través del extrañamiento narrativo y, por otro, una profunda conciencia de la representación del propio relato. De este modo, estos dos autores, más que a dilucidar el pasado, aspiran a comprender cómo se representa en la actualidad. Para ello, Rohmer mantiene un subjetivismo extremo, supeditando todo su relato a una mirada particular, mientras emplea un estilo visual que evoca a la época retratada, pero que, al mismo tiempo, contrasta con un evidente tratamiento digital que lo modifica completamente. Esta anacronía estética es la que provoca el tan anhelado extrañamiento. Watkins, por su parte, rueda el pasado de una forma totalmente contemporánea,<sup>174</sup> y, a la vez, provoca el distanciamiento del espectador mediante la reflexividad y la explicitación del carácter representacional de la obra, denegando así cualquier ilusión de realismo o naturalidad.

*La comuna (París 1871)* arranca con unos carteles que informan sobre las circunstancias previas al nacimiento de la insurrección. Después, un plano subjetivo recorre lo que podría pasar por un “escenario” teatral vacío. Sin interrupción, la cámara accede a un pasillo donde el equipo técnico, incluido Watkins, observa desde el combo a dos actores que explican rápidamente al espectador qué papeles han interpretado en la película. Así, ambos aseguran que han asumido el rol de un par de periodistas que cubrían los acontecimientos de la Comuna desde dos

---

<sup>174</sup> *La primera carga al machete* también empleaba la técnica de la “crónica periodística anacrónica”, es decir, rodar el pasado revolucionario con las actuales formas contemporáneas -las de 1969, en el caso de Octavio Gómez-. El tono informativo/propagandístico de esta crónica “en presente” del pasado recreaba la fórmula de los reportajes televisivos -la presencia de la cámara, la cámara al hombro, las entrevistas a puerta fría, el sonido directo-, en una falsa sensación de *free-cinema* y de improvisación, con la que se intentaba objetivar la realidad ficcionada. Sin embargo, a diferencia de Watkins, que pretende subrayar la necesidad de repensar el presente desde el pasado, Octavio Gómez únicamente parecía querer legitimar y refrendar su presente castrista. No se trataba, por tanto, de una recreación, sino de una búsqueda del presente cubano en su propia historia, quizá para encontrar en ella su futuro. Octavio Gómez buscaba, así, en la revolución pasada, todo aquello que pudiera serle útil al revolucionario cubano de los años sesenta (Díaz Torres, 1975: 188).

prismas diferentes: la visión crítica -él- y la ingenuidad de no poner en tela de juicio el papel de los medios que ellos mismos representaban -ella-. Esta evidente ruptura de la cuarta pared y de la “suspensión de incredulidad”, como ellos mismos explicitan, deja claro que la película no solo aborda los hechos de la Comuna, sino también el papel de los medios de masas en la sociedad, tanto la de ayer, como la de hoy en día. Después, la cámara prosigue su recorrido por los restos “olvidados” del rodaje ya acabado, mostrando, en su deambular, un paisaje de “derrota”, caracterizado por las ruinas de una utopía defenestrada que surge en el presente como una fantasmagoría y que, a su vez, despliega una doble idea de muerte: la de la Comuna -tal y como el espectador ya sabe- y la del relato -que queda, de esa forma, evidenciado- (Montero Martínez, 2011: 222-223).



Esta primera secuencia tendría, por tanto, una doble función estética. Por un lado, sitúa el tiempo de la obra en un pasado dual, el de la Comuna y el del propio rodaje finiquitado, es decir, en un pretérito imperfecto que, en ningún caso, pretende experimentar el pasado, sino que lo entiende como un tiempo inacabado que no puede sino fundirse con el propio presente (*ibid.*: 113). Por otro lado, pone en evidencia la naturaleza de “construcción” de las imágenes, que ya no responden a un registro objetivo de la realidad, sino a un proceso de elaboración totalmente subjetivo. Este primer *travelling* tiene algo de las panorámicas *straubianas*, aunque, aquí, a la estratificación del tiempo se le suma la *performance* y la conciencia de la propia representación. Esta explicitación de las reglas del juego representacional provoca un profundo extrañamiento en el espectador,<sup>175</sup> que pretende provocar una toma de

<sup>175</sup> Rancière distingue dos tipos de extrañamiento: el “paradigma brechtiano” y el “postbrechtiano” (2011: 106). El primero se caracterizaba por provocar ciertas tensiones y contradicciones en el espectador para agudizar su juicio. Así, al evitar satisfacer sus deseos de sublevación en el ámbito imaginario de la ficción, no se corre el riesgo de desactivarlos en la praxis social. Este paradigma respaldaba una “explicación marxista” del mundo, que se apoyaba en la existencia de ciertas luchas y en el potente “horizonte ideológico” que les daba sentido. Cuando esta forma de entender el mundo entró en crisis en los años ochenta, el sentido de lo que es político pasó de manifestar las razones de la opresión, a manifestar la propia capacidad de los oprimidos. De esa forma, el “paradigma postbrechtiano”, empleado por Watkins, no trata de explicar ni

conciencia sobre su propio tiempo. Esta incomodidad, potenciada a lo largo del metraje por otras decisiones estilísticas, como la ausencia de música extradiegética o las miradas directas a cámara, propone un desplazamiento del ámbito de lo imaginario al de la realidad, que ya no puede ser más contenida ni reflejada por este, es decir, plantea un pasaje que va de la mirada de la cámara a la ficción hasta la mirada de la ficción a la realidad (*ibid.*: 173).

Tras esta primera secuencia, sin solución de continuidad, la voz en *off* del narrador pide al espectador que imagine que se encuentra en el París de 1871. Inmediatamente, los personajes parisinos se dirigen a cámara para presentarse ante el público, compartiendo sus experiencias y sus condiciones de vida en tiempo presente. Tras un breve proceso, en el que la indignación crece rápidamente, la ficticia y anacrónica presencia de los medios de masas aumenta. Así, numerosos periódicos y televisiones aspiran a narrar la insurrección y hacer una crónica del acontecimiento. El pueblo, cansado de no verse representado justa y verazmente por el canal gubernamental Versailles TV, decide fundar su propio canal para dar voz y figura al pueblo parisino: la Televisión Comunal. Watkins emplea, de esta forma, dispositivos narrativos muy diversos: tales como carteles, voces en *off*, declaraciones de los personajes dirigiéndose a la cámara “ficcional” de la Televisión Comunal y, a la vez, de los propios actores hablándole a la cámara “real” de su experiencia en la película. Esta otra cámara, de atribuciones prácticamente omniscientes, podría identificarse con el punto de vista de un enunciador extradiegético (*ibid.*: 165).<sup>176</sup> De ese modo, con esta gran multiplicidad de voces, Watkins se niega a ofrecer una visión conclusiva, cerrada y homogénea de la historia, al mismo tiempo que cuestiona la objetividad de su propia mirada autoral.

Por otro lado, *La comuna (París 1871)* fue realizada directamente para la televisión, lo que no le impide ser abiertamente crítica con ella. Por eso, cuando los personajes de Watkins miran a la cámara, el espectador no solo es incapaz de seguir ignorando el dispositivo de la ficción, sino que también descubre su incómoda condición de *voyeur* y su propia inacción -similar a la pasividad del espectador televisivo-. Ya lo dice un experto

---

resolver las tensiones del mundo, sino que se mantiene en “una permanente tensión sin resolución”. Dicho de otro modo, el extrañamiento de *La comuna (París 1871)* no pretende aleccionar sobre la sociedad, sino tan solo manifestar la capacidad sensible de los oprimidos en las dos épocas que aborda (Bassas Vila, 2013: 13-14).

<sup>176</sup> Esta doble ruptura de la cuarta pared -la ficcional y la metaficcional- también provoca un extrañamiento en el espectador, expulsándolo del relato y obligándolo a mirar hacia el otro lado de las cámaras, es decir, hacia la conciencia de sí mismo y de su particular presente (Montero Martínez, 2011: 166-167).

de Versailles TV, escandalizándose por la intención del canal de emitir imágenes de los comuneros asesinados: “Es una forma repugnante de voyerismo”. El propio Watkins se hace eco de esa misma opinión, negándose a mostrar los fusilamientos de forma directa -únicamente presenta, a modo de indicio, una fotografía real de varios cadáveres fusilados-. Con esta sutil elusión, la cinta rechaza la violencia en el contenido, reivindicándola, al mismo tiempo, en la forma, defenestrando así cualquier resto de relato clásico que las imágenes aún pudieran albergar en su seno. De la misma manera, los comuneros detienen frecuentemente su insurrección para ver la televisión, expresando constantemente su descontento por la forma en la que esta los retrata. Esta injusticia representacional acrecienta sus ganas de contar su propia verdad ante la Televisión Comunal, lo que propicia un constante torrente de espontaneidad, que cabalga a medio camino entre la construcción ficcional y la naturalidad.<sup>177</sup> Este “ansia de cámara” incurre en una paradoja en la que, si bien los comuneros manifiestan una total desconfianza hacia los medios, a la vez deciden emplearlos para alcanzar sus objetivos. Conviene reflexionar en este punto acerca de si comuneros de Watkins ¿son acaso lo suficientemente contemporáneos como para considerar que el poder mediático está tan asentado que, únicamente, puede ser contrarrestado -nunca destituido- desde su propio interior?<sup>178</sup>

Por otra parte, las tomas de la calle metaficcionales de Watkins muestran, a su vez, una relación particular entre los insurgentes y la cámara. Mientras la toma de la calle se lleva a cabo, tanto los actores como los personajes “buscan” a la cámara de forma simultánea, reaccionando ante ella en una compleja simbiosis figurativa. Ambos registros -el ficcional y el real- se mueven, así, subordinándose a las acciones de los actores, abandonado, de esta forma, a unos por otros

---

<sup>177</sup> Esta delicada combinación entre naturalidad y precisión se logra gracias a una dirección de actores basada en la improvisación y la creación colectiva. Así, el elenco participó en todas las decisiones creativas, investigando y debatiendo sobre las motivaciones de sus personajes -que siempre procuraban hacer coincidir con sus propias convicciones-. Sin embargo, pese al interés de Watkins por crear una “obra abierta”, la figura del autor no se diluye del todo, logrando, de esa manera, que convivan el carácter abierto y relativamente espontáneo de los planos secuencia con los pequeños cortes del montaje, que, aunque casi imperceptibles, evidencian el control ejercido sobre el propio relato (Montero Martínez, 2011: 182-184).

<sup>178</sup> Según Daney, el cine ya no es decisivo en la identidad colectiva -“*ser francés* es algo que ya no se filma”-. La televisión, en cambio, resulta mucho más eficaz a la hora de generar nuevos ritos nacionales, debido a su carácter masivo, muy ligado al presente, y, también, directamente conectado al poder -un poder que la televisión deniega al espectador, cuya única potencia se reduce ya a hacer *zapping*-. Así, allí donde la televisión pasa rápidamente a otra cosa, el cine *conserva, retiene y embalsama, que diría Bazin*. En otras palabras, el cine no conecta con el poder, sino con la memoria colectiva, por ello, se dedica a convocar a la muerte -la del cine y la del mundo-, celebrándose a sí mismo como su huella, mientras que la televisión tan solo se encarga de suprimir, recurrentemente, el fantasma del otro (cit. en Bernini y Choi, 2004: 188-285).



que, de pronto, le parecen más interesantes o, de la misma manera, ejerciendo como dinamizador del debate colectivo. La cámara precipita aquí, de un modo más evidente que en el de Klein en París, la acción y la palabra de los sublevados y, al contrario que la cámara de Kopple en Kentucky -que detenía el gesto de violencia-, la de Watkins desencadena la toma de la calle a modo de gatillo liberador de una indignación largo tiempo contenida hasta su aparición. De ese modo, se podría llegar a considerar, como ya afirmaba Lafosse, que Watkins entiende la Comuna como el inicio de una reflexión y, por esa misma razón, se empeña en mostrar, a través de sus tomas de la calle, cómo las ideas se convierten en actos con asombrosa rapidez (*ibid.*: 184).



Del mismo modo, como no podía ser de otra forma, existe un fuerte contraste entre los modos de narrar la revuelta de las dos televisiones presentes. Por un lado, Versailles TV apuesta por el estatismo del plató como correlato de la sociedad que representa, recogiendo solo la opinión institucional proferida por el presentador y unos pocos elegidos. Por otro, la permanente cámara al hombro de la Televisión Comunal se funde constantemente con el pueblo que toma la calle. Como ya se ha dicho, a diferencia de la gran mayoría de películas, en *La comuna (París 1871)* la ficción no se construye para la cámara, sino que es ella la que se adapta a la realidad de la ficción; como consecuencia, en numerosas ocasiones, las espaldas de los comuneros tapan la cámara, que oscila constantemente, dudando hacia dónde dirigirse a continuación, para así poder activar ciertos gestos y palabras que esperaban adormecidos su llegada; mientras que, en otras ocasiones, los personajes ignoran su presencia, generando entonces la impresión de que la cámara muestra el punto de vista subjetivo de otro sublevado.

Sin embargo, esta representación colectiva, tan bien retratada en los inicios del canal comunal, no puede evitar pervertirse a medida que avanza la toma de la calle, víctima del propio ecosistema mediático. Esta soterrada adecuación de la Televisión Comunal a las lógicas del

espectáculo, en cierta medida, la vuelve aún más peligrosa que la denostada Versalles TV, lo que demuestra, como dice Comolli, que “la ilusión de que hemos salido de las ilusiones es la peor de todas” (2010: 132). Poco a poco, el canal -¿acaso el público?- va demandando más espectáculo, más ritmo y, por supuesto, un ánimo acrílico con las decisiones de la Comuna. Un redactor de la competencia llega a acusar a los periodistas del canal de tratar al pueblo como idiotas, “no les dejáis hablar. ¡Esta es su revolución!”. “Pero si hay debates largos, la gente apaga la televisión”, responde la periodista comunal. “No hay tiempo de pensar”, concluye su propio compañero, mucho más disgustado con la vertiente amarillista y efectista que está tomando su propio canal.<sup>179</sup> Esta disparidad acaba provocando una fuerte discusión entre ellos, que culmina con la dimisión del joven, que rechaza la espectacularización de la historia a la que también se opone Watkins, pero que, a la vez, tanto definió a la propia Comuna y a la brutal matanza que le puso fin.<sup>180</sup>

Watkins desenmascara, en todo momento, el principio de “objetividad” periodística y documental, y lo hace siempre en múltiples niveles; por un lado, dentro de la diégesis, a través del desvelamiento de los intereses que están detrás de los medios periodísticos -infiltrados, segundas intenciones, censuras- y, por otro, evidenciando su propia subjetividad y la de los documentos que aporta, al emitir constantemente juicios de valor sobre los acontecimientos presentes y pasados a través de las cartelas, la voz en *off* o los propios actores, que también expresan sus opiniones personales en primera persona. Cuando esta posición dual de la narración y de la cámara se evidencia más claramente es, precisamente, en la discusión final entre los dos periodistas y en la posterior dimisión del menos afín -su pelea versa, justamente, sobre este mismo tema: dar o no su opinión crítica en antena-. Así, en un momento dado, el joven le pide al cámara que corte la grabación. Sin embargo, tras este corte “ficcional”, se puede seguir observando la discusión entre ambos presentadores. La cámara diegética se ha convertido pues, de pronto y sin solución de continuidad, en extradiegética. De esta forma, las dos miradas abordadas por la obra -ficción y documental- confluyen

---

<sup>179</sup> Esta imposibilidad de reflexión, debido al trepidante ritmo impuesto por la propia morfología del espectáculo, es contrarrestada de forma sutil, pero evidente, por el propio Watkins, al decidir que su obra tenga más de seis horas de duración.

<sup>180</sup> Es muy posible que la espectacularización contemporánea de la muerte comenzara, en ese preciso instante, gracias, en parte, al ejemplificante castigo a los comuneros, es decir, a usar el efectismo de los fusilamientos como arma política y mediática -excediendo así con creces la idea pedagógica de las ejecuciones públicas de la Edad Media-.

en un único plano, diluyendo, de ese modo, las fronteras entre registro y representación y entre inmediatez y construcción.<sup>181</sup>

Al respecto de este juego de miradas objetivas y subjetivas, Rohmer escoge en *La inglesa y el duque* una opción muy diferente. El punto de vista unitario de toda la cinta es el de la protagonista, Grace Elliot, que mantiene una mirada tan parcial de la Revolución francesa que el espectador no puede evitar ser consciente de su carácter ficticio. Sin embargo, todo el metraje está basado en las memorias de la propia Elliot, por lo que se supone que este contiene ciertas dosis de verdad, o al menos, de la verdad de una persona. La obra partiría pues de una visión de la historia completamente subjetiva con la que Rohmer, paradójicamente, pretende obtener una cierta pátina de verosimilitud y realismo, tal y como ya apuntaba en sus cuadernos de rodaje: “Un punto de vista objetivo solo puede conseguirse a través del filtro de una subjetividad inicial” (cit. en *ibid.*: 64-65). *La inglesa y el duque* aspira, por tanto, a definir un período histórico concreto y archiconocido a través de cómo este afecta a la percepción de una sola persona, elevando así el intento de Renoir y sus marseleses a la enésima potencia. Pero a diferencia de Renoir y su inevitable querencia hacia la doctrina frentepopulista, Rohmer se sumerge en la mirada de esta aristócrata sin juzgarla y sin necesidad de subrayar o contraponer sus pesadillescas y aterradas lecturas de la realidad.

Por tanto, la focalización de la obra es completamente férrea en todo momento, por lo que el espectador solo es capaz de ver lo que Grace, casi siempre encerrada en casa, puede ver. Del mismo modo, el único tono emocional presente en la obra es el suyo, es decir, el de una dama noble espantada por lo que sus ojos presencian, pero también horrorizada por verse expuesta a ser mirada, y, al mismo tiempo, una mujer cuya interioridad se ve permanentemente violentada por un agresivo exterior que penetra por la fuerza en su casa, en su carro y en su cama (*ibid.*: 73-74). Nada acontece pues sin la presencia de Grace,

---

<sup>181</sup> Esta confusión entre ficción y documento está terriblemente presente en la contemporaneidad. Comolli cree que para mostrar algo del hundimiento del mundo antiguo se necesita filmar sus huellas mentales, frente a lo cual, las ficciones demuestran una profunda debilidad que hace necesario el apoyo del documento y la actualidad como refuerzo de su propia credibilidad. Sin embargo, también existe la posibilidad de que, desde siempre, la ficción y el documento hayan coparticipado de manera inevitable en el cine, como las dos caras de una misma moneda. En cualquier caso, el hecho de que, al filmar, el cine desrealice el mundo, “virtualizándolo”, consigue que, muy frecuentemente, la realidad acabe confundándose con las imágenes o desapareciendo tras ellas. Esta alteración genera un permanente conflicto entre la parte documental y la parte “espectacular” del propio cine. Sin embargo, según Comolli, el documental, a diferencia de las lógicas del espectáculo ficcional, afirmaría, con su propia existencia, que no todo es accesible a la ficción y, por tanto, susceptible de ser “espectacularizado” (2010; 125-127).

por lo que la toma de la calle casi siempre sucede a lo lejos. Las pocas veces en las que esta logra acercarse a Grace, es percibida como caótica, ajena y aterradora. Todas las tomas de la calle de la obra son contempladas, por esa misma razón, desde el punto de vista de aquel que se protege en los interiores y atisba la calle tras los vidrios, los doseles o las puertas. Grace, como el resto de aristócratas de París, se ha convertido así en una figura fantasmal, escondida tras los muros de unas mansiones que parecen cárceles. De esta forma, Rohmer narra cómo toda una clase social es paulatinamente relegada del discurso público, condenada a ser un mero testigo mudo de la rápida caída del tiempo anterior.

En consecuencia, al igual que en *La Marsellesa*, los acontecimientos más significativos de la Revolución francesa, como la toma de la Bastilla o la ejecución del Luis XVI, son vistos también a lo lejos; el primero de ellos, como una humareda remota que se observa desde la ventana, y, el segundo, a través de la narración de una criada que observa la plaza con unos prismáticos. Grace, pese a estar segura -como el espectador- de que la asustada doncella no le está contando toda la verdad sobre lo que ocurre en la plaza, asiste a la muerte del monarca limitándose a escuchar a la joven, queriendo saber, pero sin querer mirar. El Antiguo Régimen se derrumba aquí sin sangre, sin guillotinas y, por tanto, sin las demandas propias del espectáculo, porque Rohmer, como Watkins, rechaza la violencia y la espectacularización en el contexto, aunque no en la forma. Por ello, *La inglesa y el duque* inserta un discurso de los acontecimientos -el de la criada- dentro de otro discurso -el suyo-, allí donde *La comuna (París 1871)* planteaba una representación -la Televisión Comunal- dentro de otra representación -la película-.



Por otra parte, el permanente punto de vista subjetivo de Grace solo queda roto en dos momentos significativos de la cinta: al inicio y al final. En el prólogo, tras los títulos de crédito, sobre una acuarela de una calle de París, una voz en *off* omnisciente contextualiza el momento histórico. En el epílogo, Grace permanece en prisión mientras sus compañeros de

celda van siendo ajusticiados -representando a toda la aristocracia desapareciendo poco a poco-. En ese momento, los cuatro ejecutados, como actores teatrales que saludan al público tras la representación, se adelantan hasta alcanzar la cámara. Grace -de la que se sabe que sobrevivió- es la última en asumir también su papel representacional. Con esta desafiante y turbadora mirada -¿al espectador?, ¿a la historia?- la película mira fuera de sí misma -y acaso devuelve la mirada al espectador-, encuadrando, así, junto al epílogo, la mirada particular e inmediata de Grace, entre dos miradas omniscientes y atemporales.<sup>182</sup> Tras este acabamiento de la representación, el relato no puede sino finalizar (*ibid.*: 66-67).



El anacronismo está, por tanto, muy presente en *La inglesa y el duque*. Grace no deja de oponerse a los nuevos tiempos, aferrándose al pasado, lo que la convierte en un personaje anacrónico en sí mismo. Sin embargo, Rohmer también trabaja formalmente en este sentido. Ya en la primera secuencia -y en todos los exteriores subsiguientes- se muestra una acuarela estática que, de repente, cobra vida -las figuras comienzan así a moverse y la pintura deviene cine (*ibid.*: 70)-. La artificialidad de estas pinturas se contrapone a la sensación de realismo que provocan las imágenes en vídeo, lo que conforma una particular dialéctica. Con esta avanzada técnica digital -al menos para la época del rodaje-, Rohmer logra conjugar la mirada del siglo XVIII con la del siglo XXI, provocando que la primera conserve su actualidad en la segunda, es decir, que el pasado se haga más presente. Este recurso estilístico -la Revolución francesa evidentemente digitalizada- produce una textura extraña que derrumba los anteriores clichés visuales. Esa sensación de que algo no termina de encajar produce un profundo extrañamiento en

---

<sup>182</sup> Según Montero Martínez y Paredes Badía, esta demarcación supondría un gesto de máxima congruencia ya que, aunque en el prólogo la enmarcación sea pictórica y en el epílogo teatral, en ambos casos se interpone un cuadro artificial e histórico entre los personajes y el espectador. Este cuadro “sintético” permitiría a los personajes escapar, de algún modo, de la ficción opresora, de la misma manera que, en *La comuna (París 1871)*, las miradas a cámara actuaban como elementos liberadores, tanto de la historia como de su representación ficcionada (2011: 71-72).

el espectador que, como en la obra de Watkins, le sirve para replantearse su propia posición en la historia -la diegética y la real-.

Watkins también dota a *La comuna (París 1871)* de ese doble espesor temporal, y para lograrlo recurre, entre otras herramientas, al plano secuencia. Los numerosos planos secuencia que pueblan su obra tratan, por una parte, de reforzar el carácter documental de la ficción<sup>183</sup> y, por otra, paradójicamente, de enfatizar su carácter teatral y autoconsciente. Esta artificialidad se remarca, aún más, en las numerosas ocasiones en las que el plano se detiene en una foto fija, que desenmascara bruscamente la ilusión realista que hasta entonces se había conseguido con el movimiento. Esta particularidad temporal se acrecienta con la puesta en escena y los decorados en los que se desarrolla la narración. Así, las diversas partes de París -el ayuntamiento, las casas particulares, el Monte de Piedad, un colegio religioso- están pegadas entre sí, sin apenas divisiones. La cámara pasa de una a otra sin interrupción o corte alguno, vinculando espacialmente lugares que diegéticamente permanecen lejanos, eliminando, de esa forma, una distancia imaginaria que, tradicionalmente, se construye en la mente del espectador mediante las elipsis. La cámara de Watkins sigue pues a diversos personajes de un lugar a otro, de una acción a otra, acrecentando la naturaleza simbólica y representacional de las imágenes y, a la vez, su condición anacrónica e intersticial -entre dos tiempos-.

La fractura entre esos dos momentos temporales es más evidente que nunca cuando la narración histórica se detiene para mostrar al elenco debatiendo sobre las problemáticas contemporáneas, a través de su propia experiencia creativa y personal en la película. Los actores reflexionan así ante la cámara sobre el tercer mundo, el feminismo, la educación, el propio sentido de la Comuna o sobre si esta constituyó un fracaso político o no. Del mismo modo, su propia vivencia ficcional de la Comuna les sirve para reflexionar sobre los modos de lucha contemporáneos: “He visto un desfase entre reflexión y acción. La lucha en la barricada es directa, física, pero cuando llega la cámara tiene que salirte la palabra. Es una relación difícil [...] que la reflexión esté unida a la acción, las ideas al combate. [...] La defensa física de las ideas, por ahí viene el cambio”. A través de estas fricciones entre actor y personaje, entre pasado y presente o entre ficción y documento, Watkins consigue aunar todos los tiempos -pasado, presente e incluso futuro- en un único

---

<sup>183</sup> Bazin ya afirmaba en *Qu'est-ce que le cinéma?* (1976) que el plano secuencia era el modo más privilegiado de realismo.

proceso temporal de ida y vuelta, tan solo asimilable retrospectivamente a través de la memoria; es decir, logra establecer un diálogo bidireccional con la propia historia.



Sin embargo, el sentimiento imperante no es la melancolía ni la retrospección, sino la necesidad de traer la combatividad de la Comuna al mundo actual. Por ello, a modo de rúbrica, diversos carteles informan de una serie de datos que evidencian que las cosas no han mejorado tanto desde 1871. Se podría afirmar, por tanto, que lo que Watkins pretende es que el presente invada el cuerpo del pasado comunal, es decir, que el tiempo actual reconecte con ese momento en el que la utopía se hizo historia, acaso por primera vez, para convertirse, demasiado pronto, en un nostálgico mito fundacional. *La comuna (París 1871)* es pues una película sobre la memoria y sobre la idea de que aún se está a tiempo de cambiar las cosas, tal y como afirma una de las actrices: “Esta película me ha permitido darme cuenta de que los milagros pueden pasar”. La cinta logra conjugar, de este modo, la representación del pasado y la modernidad de su lenguaje, que, al evidenciar su propia representación, permite repensar desde dónde se está mirando la historia, para quizá lograr así trascender los discursos hegemónicos del presente. Por esa misma razón, se podría decir también que Watkins, como Rohmer, mira hacia el pasado, pero avanza hacia el futuro y hacia nuevas formas de relacionarse con la imagen, siempre a caballo “entre las imágenes de la revolución y la revolución de las imágenes” (*ibid.*: 13).

### **3.2 El documental social contemporáneo**

Tras el fracaso de las últimas protestas mineras de los años ochenta, parecía que los movimientos sociales de las democracias occidentales habían entrado en un periodo de calma y despolitización. Esta inmovilidad estaba basada en el bienestar económico, en la

desarticulación de la lucha de clases, que, a su vez, llegó de la mano de la decadencia de las clases medias y en el afianzamiento de la idea de que la representatividad parlamentaria era la única fuente legítima de participación política. Así, pese a que, en diversos países africanos, en los Balcanes o en varias zonas de Latinoamérica, habían estallado diferentes guerras civiles, daba la impresión de que el conflicto social estaba bajo control en el mundo (Meyer y Tarrow, 1998). Sin embargo, a la vez que el fin de siglo, se produjeron una serie de tensiones que redefinieron el escenario internacional; como el movimiento antiglobalización, que surgió como respuesta a unas agresivas políticas neoliberales que atacaban la sostenibilidad y fomentaban la ya de por sí acuciante desigualdad social, el recrudecimiento de la tensión Palestina-Israel, el triunfo de varios gobiernos izquierdistas e indigenistas en Latinoamérica y, de forma muy reveladora, el atentado de las Torres Gemelas (2001) y sus posteriores ecos en Madrid (2004) y Londres (2005), que auspiciaron el nacimiento de un nuevo eje de tensión Occidente-Estados islámicos y de la subsiguiente guerra de represalia y expansión imperial.

Estas cuestiones, junto a otras menos dominantes, pero igualmente significativas, provocaron que, a principios del siglo XXI, una serie de movimientos globalizados y heterogéneos saltaran a la palestra internacional, como la batalla de Seattle y las contra-cumbres en condena al FMI (Fondo Monetario Internacional), las numerosas concentraciones contra el G8 en diversos países, el movimiento antibelicista por las campañas en Afganistán e Irak o los disturbios anticorrupción electoral que se produjeron en el este de Europa. Lo que todas estas protestas tienen en común es el uso primigenio de Internet como lugar de encuentro y unión, el constante empleo de la performatividad<sup>184</sup> y el festejo como herramientas de presión, la

---

<sup>184</sup> Butler comenzó a ocuparse del concepto de performatividad en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) y *Bodies that matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), únicamente relacionándolo con la idea de género. Solo más adelante, de acuerdo a la propia evolución de su pensamiento, Butler introdujo la idea de performatividad en el ámbito del discurso político en *Excitable Speech. A politics of the Performative* (1997) y *Performatividad, precariedad y políticas sexuales* (2009). Para Butler, la performatividad es una construcción/actuación ficcional reiterada, en un sentido cultural, que, de algún modo, crea un "efecto de verdad" que logra, a su vez, producir efectos de reconocimiento e identificación. Dicho de otro modo, se trata de una invención representacional, es decir, de una "ficción reguladora", que genera una "fantasía instaurada" en el imaginario colectivo, que, en cierta medida, desplaza el significado de la idea original. En este mismo sentido, se podría afirmar, por tanto, que la performatividad es un neodiscurso de identidad que pretende demostrar que lo que se tenía como "lo original" también es una copia. Según Butler, la *performance*, a menudo relacionada con los conceptos de precariedad y reivindicación, puede estar alegorizando una pérdida no reconocida que, por tanto, no puede ser llorada, por lo que el objeto "performativizado" es incorporado fantasmáticamente como un modo de evitar su pérdida total, en un acto de duelo no resuelto (cit. en Nazareno, 2015). Dicho de otra forma, según esta teoría, la *performance* aparecería en la toma de la calle cuando los significados y formas originales de protesta han perdido ya toda su potencia



denuncia ante la violencia institucional y, muy significativamente, la construcción de una serie de nuevas identidades colectivas, más heterogéneas e internacionales, así como también de nuevas formas de alteridad, que en el imaginario colectivo mundial vinieron a sustituir a las antiguas fórmulas, ya caducas, de “comunista”, “subversivo” o “etarra/miembro del IRA”, por otras nuevas como “okupa”, “antisistema” y, sobre todo, “terrorista islámico”.

Del mismo modo, todas estas manifestaciones están profundamente ligadas a la idea de precarización.<sup>185</sup> Por eso mismo, en este tipo de protestas contemporáneas se ejercita constantemente el derecho performativo a la aparición, es decir, la reivindicación se imbrica, indisociablemente, con la acción corporeizada, que, a su vez, se basa en el gesto mismo de ocupar un espacio público y persistir en él. De esta forma, el cuerpo se afirma y se instala en medio del campo de discusión social, elevando sus necesidades a la primera plana política y reclamando, para sí, una vida más digna y vivible, en un intento de que los cuerpos más vulnerables no se vean ya afectados por las nuevas formas de precariedad impuestas. Dicho de otro modo, los cuerpos reunidos en estas tomas de la calle están diciendo, sin necesidad de palabras, únicamente con su presencia/aparición, que nunca más se conformarán con ser prescindibles e intercambiables para la sociedad de consumo. Así, si bien la base de esta “corporeidad reunida” siempre ha estado presente en las protestas populares, de un modo prácticamente innato, la principal diferencia que se produce en la contemporaneidad es que esta “política del cuerpo” se vuelve, por un lado, autoconsciente y performática, y, por otro, se instala en una permanente lucha contra la precariedad.

Tras esa primera oleada a principios de siglo, se produjo, nuevamente, un efímero proceso de calma. Sin embargo, en torno a 2011, las diversas luchas contenidas se precipitaron otra vez. Las causas de esta nueva avalancha de protestas fueron transversales y complejas: la caída de la burbuja inmobiliaria y su posterior terremoto en Wall Street, la crisis

---

transformadora, dando paso a una nueva realidad en la que solo la fantasía performática puede generar algún impacto.

<sup>185</sup> La precarización es un proceso provocado y reproducido, generalmente, por las instituciones gubernamentales y económicas que, además de aumentar las posibilidades de padecer miseria y enfermedades, tanto físicas, como mentales, provoca que la población se acostumbre a la inseguridad, maximizando así su exposición y su vulnerabilidad. Esta precariedad, tan extendida en la época actual, se manifiesta de muchas y diversas formas, entre otras, a través del crecimiento del trabajo temporal, la disminución de los servicios sociales y la erosión de la democracia social. Una sociedad precarizada se ve abocada, por tanto, a la individualidad y a la prescindibilidad, priorizando el valor del mercado y el carácter desechable de las personas por encima de su calidad de vida.

mundial de refugiados e inmigrados, el crecimiento del nuevo integrismo y su contrapartida en la xenofobia y la islamofobia, los fenómenos de “tercermundialización” de los países desarrollados o cuestiones relacionadas con lo que Rifkin vino a definir como el capitalismo cultural (2000) -la cosificación de la experiencia y la privatización de los afectos-. Este nuevo paradigma mundial integrado convocó una serie de protestas multitudinarias en diversos focos y con muy distintos objetivos; como *Occupy Wall Street*, la Primavera Árabe, el 15M, la resistencia griega o los posteriores movimientos anti-racistas - como el *Black Lives Matter*-, ecologistas -como el *Fridays for Future*- o feministas -como el 8M o el *Me too*-. Lo que todos estos movimientos tienen en común es, por un lado, haberse generado fuera de la política institucional, pero con intención de intervenirla, ampliando así el tradicional marco de la democracia y, por otro, haber nacido en la Red, sin líderes ni organización, solo para después recuperar las plazas públicas como espacio de deliberación (Bula, 2015: 38).

Por otra parte, Comolli consideraba que el documental permitía filmar al pueblo allí donde este estuviera, es decir, que únicamente la no-ficción era capaz de registrar el cuerpo, los gestos, las historias y todas las interioridades de cada sociedad (2007). En consecuencia, en el nuevo escenario de la contemporaneidad, el documental explora su tiempo y su espacio de forma compulsiva. A lo largo de este periodo, el gesto de rodar el propio mundo y la propia persona, para después compartirlo, se vuelve cada vez más frecuente, derivando casi en una obsesión generacional. Por tanto, en los últimos años, el registro se vuelve pulsión, como paradigmáticamente puede comenzar a verse en el autodocumentado descenso a los infiernos de la familia Friedman en *Capturing the Friedmans* (Jarecki, 2003). Así, la sociedad actual se documenta a sí misma cada día compartiendo cada uno de sus hallazgos, retroalimentando y reconstruyendo, de ese modo, su propia imagen de forma constante, acaso, como afirma el propio Sr. Friedman, para no tener que recordar “por sí misma”. Por esa misma razón, en este último tiempo, el documental social, que, durante los años ochenta y noventa, había abandonado la lucha colectiva para centrarse en contemplar los procesos que estaban llevando a la sociedad a la catástrofe económica, vuelve a filmar la toma de la calle y los movimientos colectivos con una fuerza y un impulso no vistos desde 1968.

### **3.2.1 La democrática fragmentación del punto de vista**

*This is what democracy looks like* (Friedberg, Rowley, 2000) es una obra colectiva realizada con material registrado por más de cien activistas antiglobalización, que, en 1999, se lanzaron a las calles de Seattle para boicotear la cumbre de la OMC (Organización Mundial de Comercio), consiguiendo impedir su desarrollo. Esta protesta supuso el laboratorio de ensayos de un nuevo repertorio de formas de acción colectiva que, a partir de ese momento, se ha ido afianzando hasta nuestros días. Este repertorio combina formas pacíficas y violentas, movilización directa y electrónica, localidad y transnacionalidad y basa su esfera de actuación en torno a la desobediencia civil.<sup>186</sup> Es interesante poner a dialogar este documental con la ficción *Batalla en Seattle* (*Battle in Seattle*, Townsend, 2007), que aborda, punto por punto, los mismos aspectos de la protesta, pero esta vez, entrecruzándolos con historias y puntos de vista externos, como los de un policía, su mujer embarazada, una periodista de un medio tradicional o un líder activista, que entrecortan la toma de la calle -el núcleo central de la trama- con otras secuencias dramáticas, para ilustrar así el saldo personal que este tipo de acciones tienen para todos sus participantes.

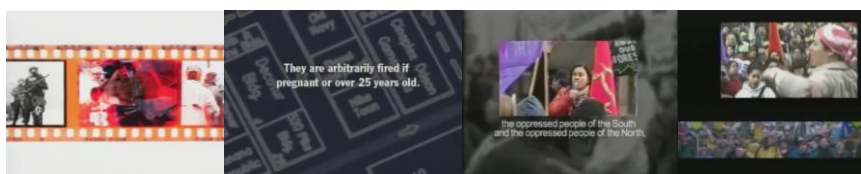
Si *La Batalla de Seattle* rueda la toma de la calle como cualquier película de acción contemporánea -multicámara, putos de vista y encuadres variados, montaje picado, gran despliegue técnico, mucha velocidad-, con intención de transmitir su tensión y peligrosidad, *This is what democracy looks like* comienza con la pantalla atestada de imágenes de la protesta, que discurren por ella como si de un largo carrete se tratara. Friedberg y Rowley construyen su cinta desde una total sobreabundancia de fuentes; con imágenes reales captadas en infinidad de formatos y desde innumerables puntos de vista, fotogramas de tomas de la calle pasadas y elementos contextualizadores, que ayudan a entender por qué la OMC es tan negativa para el equilibrio mundial, tales como carteles, fotografías, entrevistas a activistas y expertos, y un larguísimo etcétera. Del mismo modo, las imágenes aparecen en formas

---

<sup>186</sup> La “desobediencia civil” comenzó con Henry Thoreau en 1846, cuando este se negó a pagar un impuesto del Estado norteamericano para financiar la conquista de México. Su base ideológica recuerda a la de Spinoza, al considerar un sinsentido delegar la conciencia individual en los órganos legisladores. Como consecuencia, según este planteamiento, cada hombre alberga en su interior el derecho de rebelarse y resistirse al Estado y a sus leyes desde el mismo momento en el que este da muestras de tiranía o incompetencia. Por tanto, la desobediencia civil es una acción política constitutiva y no negadora de la democracia que es, a la vez, la reivindicación de un derecho y un modo de dar derecho a la reivindicación misma; en definitiva, un concepto crucial en la protesta contemporánea, que quizá se exprese mejor en inglés, mediante el verbo *to claim* (Didi-Huberman, 2017: 191-192).

diversas y con efectos variados: a color, en blanco y negro, sobreexpuestas, recortadas, rotuladas, con crepitaciones. Además, la multipantalla no es la única fuente de información, sino que la voz en *off* y el texto establecen, a su vez, diferentes jerarquías de importancia y juegos de significado, ya sea completándose o contrastándose entre sí.

Esta sobresaturación de información e imágenes provoca un cambio en el paradigma: ya no se trata, por tanto, de buscar una imagen que narre lo acontecido -ya que existen miles-, sino de articular con ellas un discurso claro que impida que el espectador se pierda entre esa caterva de estímulos. Se trataría, pues, de discriminarlas y montarlas para estructurar un sentido propio que, pese a la aparente novedad técnica, sigue siendo cronológico y, en general, tradicional en su exposición. Dicho de otro modo, la cinta marca una contextualización temporal lógica, que arranca con una exposición de los hechos, continúa con las vivencias y las opiniones de los diversos actores del conflicto y culmina con una explicación de las consecuencias y los futuros posibles, como venía siendo habitual en la narración documental clásica. Por otra parte, este “empacho” de registros provoca la reacción en contra de Friedberg y Rowley, que, en ocasiones, deciden no seguir aportando más imágenes de la protesta, para centrarse en apostar por el sentido, como puede apreciarse prístinamente en una representación visual de la toma de la calle muy poco habitual; en esta secuencia concreta, la cámara avanza sobre un mapa de Seattle, la única imagen mostrada en la escena, siguiendo el avance de la marcha popular mediante un punto blanco que se mueve sobre el propio mapa, acompañado únicamente del registro sonoro del acontecimiento y de un texto sobreimpreso, que informa al espectador de la imperante explotación laboral en China, una de las muchas motivaciones de la marcha.



Este es otro punto interesante en la concepción de la toma de la calle actual; la mayoría de los participantes de este tipo de protestas no se manifiestan por ellos mismos o por los de su clase, sino por *todos*, un concepto subjetivo, complejo y parcial, que, aun así, funciona como un potente gatillo de empatía, no ya de clase, sino de la novedosa categoría de “ciudadano del mundo” -los propios activistas de Seattle lo expresan

claramente, “esta no es una manifestación de USA, es de la *working class* mundial”-. La internacionalización de los movimientos era ya pues una realidad en 1999. De hecho, esta contracumbre tuvo ecos en muchos otros lugares, y sirvió de modelo para protestas similares en Génova, Montreal, Praga o Washington D. C. El abaratamiento del transporte internacional y el uso de Internet -ante el éxito de la convocatoria digital, en *Batalla en Seattle* ya se anuncia “bienvenidos a la primera manifestación de la historia convocada por Internet”- facilitan la expansión y difusión de redes de cooperación transnacionales que trabajan sobre conflictos locales y globales a la vez.<sup>187</sup>

Del mismo modo, la heterogeneidad en las reivindicaciones es también un rasgo fundamental en las protestas contemporáneas, que, a su vez, ya despuntó en Seattle. Así, tanto en *Batalla en Seattle* como en *This is what democracy looks like* pueden verse alianzas y colaboraciones entre muy diversos perfiles, tales como sindicalistas, ecologistas y activistas por las libertades civiles. Todos ellos comparten un sentido de comunidad, basado en la certeza de que el mundo capitalista está contra ellos, porque, en definitiva, está contra todos -“todas las tortugas juntas” gritan desde los megáfonos, haciendo una analogía entre los recursos naturales y los humanos, explotados ambos por el capital-. En ningún momento previo, la masa había estado tan fragmentada ni hiperindividualizada, ni tampoco había compartido tantos puntos de cohesión, actuando, más que nunca, como ese “conjunto de singularidades” cooperativo, al que se refería Didi-Huberman (2012: 63).

Es crucial, al mismo tiempo, tener en cuenta la gran relevancia de la emoción en la lucha contemporánea, evidenciada, a su vez, por ambas cintas, y presente ya en los propios eslóganes empelados en la toma de la calle real; “queremos felicidad, queremos sonrisas”. De esta forma, pese al amplio abanico de emociones por el que transita cualquier ciclo de protesta, los activistas de Seattle no están peleando solo por un mundo más justo e igualitario, sino también por sus propias emociones, es decir, por su particular derecho a la felicidad. Por otra parte, se puede

---

<sup>187</sup> La sociedad globalizada actual se basa en la desterritorialización, o lo que es lo mismo, en una ausencia de pertenencia en la que cada individuo viaja nómada, apropiándose de las imágenes, los símbolos y los rituales identitarios que más le representen individualmente, instaurando así la idea de sociedad *glocal*. El territorio *glocal* plantearía un no-lugar híbrido entre lo global y lo local, es decir, una dimensión simbólica, intermedia y virtual, donde se generan experiencias y procesos particulares, pero globalizados (Bonomi, 1996: 28). Sin embargo, no puede dejar de apuntarse que, a pesar de esta nueva “aldea global”, las sociedades no responden en bloque ante los mismos estímulos, tal y como pudo comprobarse, por ejemplo, en las diferentes respuestas de los activistas europeos frente a la crisis de Wall Street, respondiendo a ella, todos a la vez, pero manteniendo el sesgo de sus respectivos contextos nacionales (Tarrow, 2012: 443).

percibir en sus acciones una profesionalización en la toma de la calle nunca antes vista. En Seattle, se puede atisbar, aquí y allá -especialmente en el grupo protagonista de la cinta de Townsend-, activistas expertos que se dedican a tomar la calle alrededor del mundo, usando los avances tecnológicos y la organización en red a su favor. Estos nuevos “revolucionarios *on tour*”, como ya en su día hizo el profesor Sinigaglia de *Los camaradas*, no dejan de plantear una elección vital muy reveladora, ya que, a diferencia de la mayoría de los obreros que protagonizaron las tomas de la calle clásicas, estos jóvenes suelen ser personas privilegiadas, completamente adaptadas al sistema, con profesiones liberales y un poder adquisitivo medio-alto, y, por tanto, como los estudiantes del 68, tienen elección, pero aun así deciden enrolarse en una lucha global por la democracia mundial y sostenible.

La cámara, por su parte, vuelve a tomar una importancia crucial a lo largo de todo el documental de Friedberg y Rowley, mostrándose mucho más dentro de la manifestación que en otras ocasiones y de forma mucho más frecuente. De esta manera, se distinguen dos puntos de vista claros en la cinta: el de los medios de comunicación y los camarógrafos profesionales, que escogen lugares similares a los anteriores, esto es, de nuevo fuera de la marcha para poder registrarla bien, y el de los propios manifestantes, que llevan sus cámaras consigo mientras toman la calle, priorizando su propio gesto de protesta por encima del de registro. Se percibe, además, que las cámaras están completamente asumidas en la toma de la calle; por tanto, nadie parece sorprenderse ni de su presencia ni de sus avances, por lo que nadie evita tampoco ser rodado, ni siquiera aquellos que hacen “algo” que, en teoría, no debería quedar registrado. Así, tanto los manifestantes que perpetran actos vandálicos, como los policías durante sus cargas y represiones más duras, parecen haber asumido que la cámara es inevitable, es decir, un actor más del conflicto, absolutamente acostumbrados ya, en apariencia, al registro permanente.



En esta misma línea, las dos obras también reflexionan profundamente sobre el papel que los medios jugaron en la construcción de la imagen

colectiva de la contracumbre, promoviendo la sensación de que “todo el mundo está mirando”; una impresión que, por otra parte, será prácticamente constante en las grandes protestas a partir de ese momento. Así, *This is what democracy looks like* se detiene en mostrar las enormes diferencias entre las imágenes emitidas por los medios estatales y las rodadas por los activistas. *Batalla en Seattle*, además de presentar el viraje moral de una periodista que cubre los hechos, que va del amarillismo a la indignación, muestra los esfuerzos de todos los activistas protagonistas por ser pacíficos, censurando la violencia de alguno de sus compañeros, al considerar que dan herramientas a los medios para deslegitimar su movimiento; mientras que, por el contrario, esos otros manifestantes consideran que solo así se les prestará atención. Sin embargo, los dos frentes acabarán frustrados por la imagen desdibujada y falaz que muestra de ellos la televisión tradicional. En cualquier caso, ambas obras ponen, a su vez, de manifiesto el éxito comunicativo de la protesta, debido, en parte, al escenario norteamericano en el que se produjo, pero, también, al alto grado de sofisticación que habían alcanzado los movimientos sociales en el uso del lenguaje visual y en el manejo de los elementos simbólicos.<sup>188</sup>

También, en ambos casos, se presenta el punto de vista policial de la protesta. *Batalla en Seattle* trata de humanizar sus decisiones y violencias, delegando la mayor parte de la responsabilidad de la desproporcionada represión en los altos mandos y no en los agentes. Del mismo modo, apunta a la preocupación del cuerpo policial por su propia imagen, llegando a plantear esta cuestión como una orden clara -“cuidado con lo que hacéis, estará lleno de cámaras”- o estudiando las imágenes de tomas de la calle anteriores para identificar sus propios errores y los puntos flacos de cada uno de los grupos activistas. *This is what democracy looks like*, por su parte, es mucho más crítica con la actuación policial, por lo que se centra en denunciar el uso de gases químicos -relacionado con numerosas muertes, enfermedades y fallos cardíacos-, así como las estrategias de autoprotección de los activistas contra este tipo de prácticas, ya ensayadas con anterioridad en desalojos y acciones del movimiento okupa.<sup>189</sup> La ocupación de las carreteras, plazas y otros

---

<sup>188</sup> Para Iglesias, la contracumbre “fue esencialmente un espectáculo, una representación televisada de un choque político-sistémico, que hizo visible un enfrentamiento con el capitalismo ante millones de espectadores” (2008: 216).

<sup>189</sup> La contracumbre antiglobalización de Seattle y el movimiento okupa están mucho más relacionados de lo que, en un principio, pudiera parecer, ya que para alojar a los activistas llegados de todas partes del mundo hubo que okupar edificios y levantar campamentos. Esta relación comenzó a fraguarse ya a principios de los años noventa en Reino Unido, tras una década de thatcherismo y disturbios, con el nacimiento de movimientos como *Earth First!*, *Reclaim the Streets* o las *Road Protests*. Estos movimientos tenían como eje

espacios públicos de forma permanente en Seattle caló así en el imaginario colectivo y tuvo numerosos herederos internacionales. Aunque el Campamento de la Esperanza de 2001 fue muy significativo, el sucesor natural de este repertorio de acción colectiva en España es, evidentemente, el 15M. Sin embargo, el gesto de ocupar la plaza central de una gran ciudad tiene en la plaza Tahrir su máximo exponente. Además de por su relevancia histórica y su carácter pionero, porque en El Cairo se generó una significativa dialéctica iconográfica a través de las tiendas de campaña; un elemento típico del desierto que, a la vez, se resignificó como centro de la disidencia urbana.<sup>190</sup> Estas acampadas, entendidas como nuevas formas de protesta, plantean también una manera diferente de comprender la toma de la calle, ya que no solo ocupan el espacio público como elemento de presión, sino que además pretenden generar nuevas formas de convivencia y organización, en un claro contraejemplo, que se opone al resto de la ciudad/mundo, mediante un heterogéneo batiburrillo estético e icónico que, a su vez, abre una nueva etapa en la representación/reivindicación colectiva e identitaria.

Barbara Kopple ya se detenía en uno de estos campamentos permanentes en *American Dream* (1990), pero al contrario que en *This is what democracy looks like*, que narra el renacimiento de la protesta popular en los albores del siglo XXI, en 1990, la fuerza colectiva de la masa aún se resentía con la fragmentación contemporánea del punto de vista. Así, pese a que el estilo *verité* empleado en *American Dream* es similar al que Kopple ya utilizó en *Harlan County USA*, la cercanía y cotidianidad de la cámara conseguida en las minas de Kentucky de la primera obra no se logra en la planta cárnica de la segunda. El determinante papel de los medios, el difícil acceso a la dirección de la compañía, las fisuras entre los diversos sindicatos o el uso de los atascos como forma de presión son características que enuncian un ecosistema, *a priori*, ni mejor ni peor que el de los mineros de los años setenta; sin embargo, no puede dejar

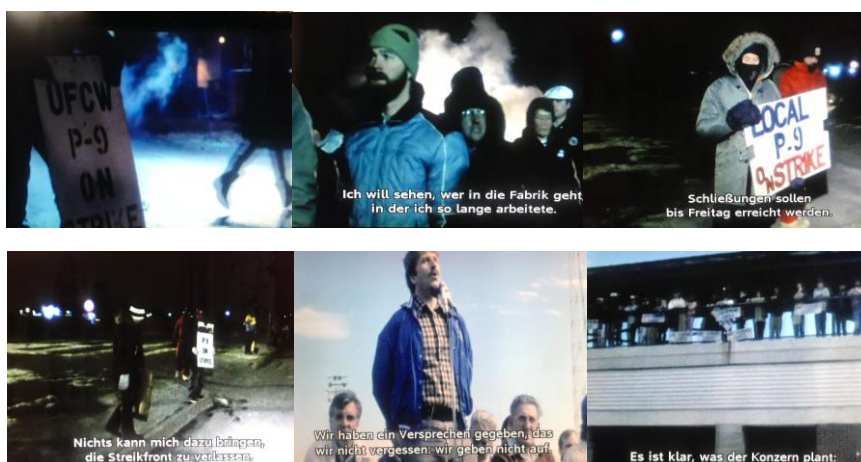
---

vertebrador la acción directa y la práctica comunitaria, lo que, unido a su ecologismo militante, proponía una vuelta a la existencia colectiva, nómada e integrada con la naturaleza. Esta forma de okupación también tenía su correlato en las prácticas artísticas que atestaban las calles y campamentos okupados. Esta hibridación entre arte y protesta alcanzó su máximo apogeo en Claremont Road, una okupación surgida tras una protesta contra la construcción de la autopista M-11, que se caracterizó por un florecimiento artístico sin precedentes, en forma de esculturas y obras de arte que, a su vez, sirvieron como barricadas y elementos autodefensivos durante el desalojo de la calle (Ramírez, 2015: 49-82).

<sup>190</sup> Es también muy significativo cómo la corporeidad de estos campamentos compromete la distinción entre lo público y lo privado; así, al comer, dormir y, en definitiva, satisfacer cualquiera de sus necesidades orgánicas en el campamento -reorganizados *ad hoc* para atenderlas-, los activistas exponen y manifiestan sus cuerpos y sus necesidades como una herramienta más para evidenciar su propia precariedad/vulnerabilidad y, a la vez, para reclamar, para sí mismos, el espacio público.



de percibirse una enorme disminución en la potencia colectiva del proletariado. De esa forma, mientras sujetan sus pancartas al costado de la carretera nevada o intentan impedir el avance de los coches en sus piquetes, estos nuevos trabajadores parecen marionetas exentas de cualquier poder, mucho menos vigorosos y unidos que sus predecesores. De la misma manera, los oradores, que antes declamaban sobre un púlpito elevado, disertan ahora mirando hacia los balcones de un edificio desde donde los obreros los escuchan, en una evidente inversión de la balanza de poder anterior. Por tanto, se puede aquí afirmar que el tejido colectivo sobre el que se asentaba la narración de Kopple en Kentucky se ha derrumbado. En consonancia, sus planos parecen también mucho menos dinámicos, como si la cámara se hubiera contagiado de la desesperanza de los huelguistas, cansada, tal vez, de luchar inútilmente, tal y como anuncia la demoledora cartela final de la obra.<sup>191</sup>



Esta profunda desconfianza en la capacidad de protesta de la nueva clase obrera, que exuda toda la parte final de la obra de Kopple, es eminentemente contemporánea. Y es que en el último periodo, al menos en occidente, las formas más beligerantes y transgresoras de protesta han ido perdiendo fuerza, por lo que esta se ha convertido en una forma convencional y normalizada de acción colectiva, integrada pues en la rutina social (Tarrow, 2012: 457-458). La omnipresente

<sup>191</sup> Esta cartela informa, mediante datos muy someros y concretos, del total fracaso de la huelga y de la cruel lógica de la precarización laboral que le siguió, redundando, de ese modo, en el sentimiento de impotencia que domina toda la cinta. La compañía sigue aumentando así sus beneficios y los nuevos trabajadores cobrarán aún menos que antes. La empresa ya siempre gana, y, por tanto, la fracción del sueño americano que residía en la larga tradición de lucha sindical que menciona el título ha llegado a su fin.

censura a la violencia como herramienta coercitiva ha provocado, a su vez, cierta sensación de impotencia en cuanto a las capacidades colectivas de la masa para cambiar las cosas.<sup>192</sup> Así, los manifestantes de Kopple parecen preguntarse: Si no se puede cambiar la sociedad, ¿qué hacemos aquí? Sin embargo, la debilidad que los obreros de *American Dream* presentaban a finales de los años ochenta desapareció con el fin de siglo. De esta forma, a partir de 1999, la mayoría de protestas se centrarán no tanto en la toma del poder proletaria, como en la creación de nuevos valores y en la producción de un sentimiento colectivo de rechazo ante la injusticia del mundo.

Así, los activistas de Seattle, armados solo con una profunda sensación de malestar y enfado con el sistema, se sintieron herederos de un movimiento global que, sin un origen claro y sin tampoco saber articular del todo un enemigo concreto ni una causa particular, consiguió un enorme éxito global. Por esa misma razón, tanto *This is what democracy looks like* como *Batalla en Seattle* terminan su relato con una enorme sensación de euforia ante la gran victoria de la contracumbre -“habéis parado la maquinaria de destrucción, habéis bajado su ratio para crear un mundo nuevo, con normas nuevas”-. Sin embargo, ambas cintas deciden añadir sendas cartelas al final de sus metrajes, en las que advierten al espectador de que desde aquel momento de optimismo todo ha ido a peor, y también de que lo que una vez parecieron grandes batallas ganadas, en realidad, solo consiguieron arañar la superficie de un vasto y feroz entramado de corrupción y desigualdad. Por eso mismo, los protagonistas de *Batalla en Seattle* se emplazan a sí mismos, y quizá también al espectador, a la próxima batalla: “Nos vemos el año que viene en el FMI”.

Esa necesidad de centrarse en que los procesos de resignificación y concienciación de la protesta no persistan en lógicas capitalistas también se percibe en *Sequenze sul G8* (VV. AA., 2001). La pieza se creó con las imágenes de tres vídeo-activistas del Archivo Audiovisual del Movimiento Obrero y Democrático, que tal y como especifica la cinta en su arranque, solo conforman una pequeña parte de un complejo entramado social y personal. La contracumbre del G8 de Génova basa

---

<sup>192</sup> Micah White afirma que los participantes de cualquiera de estas marchas y de las posteriores ya sabían que estas estaban destinadas al fracaso, “porque todo el mundo sabe que las marchas globales sincronizadas no funcionan. Estas acciones no están diseñadas para tener éxito, porque si estuvieran diseñadas para tener éxito, entonces empezaríamos con la suposición de que, bueno, eso no va a funcionar; vamos a pensar en algo nuevo. Creo que ese es un buen ejemplo de lo que se está hablando, donde la protesta se convierte en un ritual que todo el mundo hace para sentirse mejor, pero en realidad no cambia nada. Casi como un desfile” (2015).

su capacidad coercitiva en la alteración del orden público, en otras palabras, en forzar a las autoridades a atender a las demandas del movimiento a través de impedir las actividades rutinarias de la ciudad, y también de la práctica de la desobediencia civil con el propio cuerpo. Hay que tener en cuenta, a su vez, que la corporeidad se evidencia, constantemente, en este nuevo tipo de protesta, a través de numerosos símbolos, como las manos blancas levantadas o los cuerpos de los *Tute Bianche*, totalmente rodeados de gomaespuma para mitigar los golpes de la policía. Del mismo modo, el movimiento sustenta su éxito figurativo en una dimensión simbólica dual que muestra el mundo que podría ser -la utopía- y el mundo que es -la injusticia-. Mientras tanto, los medios tradicionales proponen una oposición bien distinta, al plantear una dicotomía entre el caos y el orden; es decir, por un lado, las calles limpias y seguras y, por otro, la destrucción y el riesgo de la protesta, trasladando, así, la batalla social también al terreno mediático y simbólico.

Quizá por primera vez, la cantidad de imágenes rodadas por los manifestantes desde dentro de la protesta supera a las producidas por los medios profesionales desde fuera de la misma. Por otra parte, en *Sequenze sul G8*, se elige reducir al mínimo el montaje, dejando que el material filmado se muestre, casi íntegro, en larguísimos planos secuencia que captan la mirada subjetiva de los participantes de la contracumbre. Esta elección no solo acentúa el dramatismo de las imágenes, sino que también llega a transformar el gesto mismo de protesta, que, de algún modo, queda ligado al de filmar de una forma simbiótica e indisoluble. Este “rodar desde dentro” provoca que los camarógrafos enfoquen en repetidas ocasiones sus propios pies o manos durante la manifestación, combinando el acto de registro con los gestos universales de alegría y contestación, tales como botar, pitar, hacer la V de victoria, provocar a la autoridad o participar en los cánticos colectivos. Sin embargo, en un momento dado, se percibe claramente cómo el ambiente de las calles de Génova se caldea y la comprensión del acontecimiento se vuelve más dificultosa. Tras una sucesión de fuertes ruidos y gritos, el camarógrafo que rodó esas imágenes en cuestión, sin dejar de grabar, apunta hacia el suelo mientras corre, registrando, probablemente sin querer, cómo sus pies tratan de escapar de la calle, encontrando refugio en unas escaleras cercanas. Por su propia tos y la de los demás, parece que la policía ha usado gas urticante. Cuando su respiración se sosiega y logra dirigir la cámara a la calle anterior, se puede asistir a la salvaje carga policial. Mantener, en todo

momento, este punto de vista individual, unido a su involuntario manejo del fuera de campo, logra que la violencia y la amenaza se multipliquen en la percepción del espectador.

Cabría preguntarse aquí hasta qué punto esta construcción dramática es totalmente involuntaria o la herencia del plano subjetivo como elemento potenciador de la tensión, tan de moda en esos años por el estreno de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Myrick y Sánchez, 1999), provoca una cierta autoconciencia en el planteamiento de esta huida subjetiva. Dado que, en esta ocasión, el material está rodado sin cortes, únicamente yuxtaponiendo unos planos secuencia con otros, y teniendo en cuenta también la brutal violencia que se desata en la calle anterior pocos segundos después de abandonarla, es probable que, en este momento, el camarógrafo sí actuara de forma involuntaria. Sin embargo, en el gesto de elegir esas mismas imágenes y no otras para ser montadas, sí existe una conciencia del propio discurso y del uso dramático de una puesta en escena, que, en este caso, bien podría llamarse “a lo Blair”.

Del mismo modo, en un momento diferente del metraje, otro activista logra rodar tras la línea de escudos de un grupo de antidisturbios. Las máscaras antigás despersonalizan totalmente sus figuras. El gesto, entre amenazador y autoestimulante, de golpear los escudos con sus porras tiñe las imágenes de una poderosa y salvaje liturgia, casi inhumana. Sin embargo, pese al miedo que se puede percibir en esta forma de rodar las imágenes, también se percibe un profundo desprecio hacia la autoridad en la burlona cercanía de la cámara a los rostros de los agentes. A continuación, la tensión y la violencia vuelven a aumentar, y la consiguiente sucesión de tanques, mangueras y disparos de humo acaba desembocando en la trágica muerte del joven activista Carlo Giuliani. Una cámara anónima logra grabarlo muerto en el suelo. A su alrededor, un nutrido grupo de gente trata también de captar con sus cámaras el cuerpo inerte, demostrando, de esa forma, que el gesto de protesta y el de filmar se han intrincado tan profundamente en el imaginario colectivo que continúan manifestándose unidos ante la total ausencia discursiva de la muerte.

Pareciera, por tanto, que nada puede quedar sin registrar. Tanto es así, que también los helicópteros sobrevuelan la ciudad armados con videocámaras que muestran planos aéreos de cada uno de los conflictos. Este permanente registro de la protesta permite apreciar y analizar

cuestiones sutiles, que hasta ahora habían permanecido invisibles en las imágenes; como el paso de los antidisturbios de una inmovilidad total a una violencia desmedida, de forma inmediata y sin provocación alguna, que, a su vez, pone de manifiesto una completa ausencia de progresión emocional, mecanizando y violentando aún más el gesto policial; o la doble cara estatal que, por un lado, desata la violencia y, por otro, provee de ambulancias y cordones policiales a la protesta, ejerciendo de protector y agresor del pueblo al mismo tiempo (Tarrow, 2012: 201-202).<sup>193</sup> El gesto de grabar se convierte así en un gesto defensivo, heredero del de Kopple en Kentucky, pero que ya no solo sirve para protegerse en el momento actual, sino también para defenderse después, mostrando, ya sea en circuitos alternativos o en los tribunales,<sup>194</sup> la brutalidad de la represión, tan a menudo ocultada por los medios oficiales y por las propias instituciones; desafiando, de esta forma, el relato unitario y hegemónico. La lucha por la autolegitimización se despliega pues de forma paralela en la calle y en los medios, enfrentando a los grandes entramados mediáticos con las cámaras Mini DV y las webs 1.0 de los manifestantes, en una cruenta batalla por hacerse con la cobertura mediática, la significación y la legitimidad.



<sup>193</sup> Ya en 1988, Patterson ofrecía pruebas de que los disturbios ocurridos en el Lower East Side de Nueva York habían sido instigados por la propia policía en *Tompkins Square Park Police Riot*. Esta cinta puede considerarse un ejemplo pionero de video-pedagogía comunitaria, al informar sobre la realidad de los sin techo y la codicia empresarial desde dentro de las realidades que denuncia, y, por tanto, sin la condescendencia ni el desapego antropológico de observador tradicional. Al formar parte de la lucha que aborda, Patterson no se esconde tras ningún velo de objetividad, por lo que muestra su propia vulnerabilidad a la agresión policial abordada, y sirve de antecedente claro al video-activismo desarrollado en Génova (Porton, 2016: 105-106).

<sup>194</sup> Esta contracumbre sería el punto de arranque de varios canales alternativos de difusión, entre los que destaca el International Media Center, popularizado después como Indymedia, a través del cual los activistas podían relatar su propia visión del acontecimiento -“Don’t hate the media, be the media”-. Estos canales se basaban en las estructuras de red, en el voluntarismo y en el rechazo a las lógicas empresariales y jerárquicas del resto de medios tradicionales. Los orígenes de esta “info-guerra” pueden rastrearse en la lucha zapatista de Chiapas, en los eventos *Next Five Minutes* de Ámsterdam en los años noventa o en las nuevas fórmulas del cine militante autogestionado de Argentina durante la crisis del corralito. Esta experiencia en Génova será considerada como una de las más coordinadas y profesionalizadas de la historia del video-activismo, con hitos como el visionado en tiempo real, la distribución en *copyleft*, los primeros videos con descarga o la realización de la pieza *Aggiornamento #1* (Vargas, 2018: 56-57).



Aunque en Génova también se percibe la misma heterogeneidad y la misma internacionalización en las reivindicaciones que en Seattle, el elemento más significativo de la contracumbre del G8 es el permanente intento de convertir la protesta en un acto gozoso, a medio camino entre lo político y lo estético. Las imágenes de la protesta se ven así atestadas de conciertos, disfraces, bailes, batucadas y *performances* festivas. Ya desde *Reclaim the Streets* y la cultura *rave* se ha venido usando el estilo celebratorio para intentar aglutinar tanta diferencia y heterogeneidad en las protestas (Ramírez, 2015: 83-115). Se ha ido creando, por tanto, un híbrido entre la toma de la calle y el carnaval,<sup>195</sup> similar al esbozado por Rocha, pero sin atisbo de trance o religión. En este mismo sentido, Naomi Klein hablaba de la protesta contemporánea como de una fiesta callejera sincronizada y disidente (2001: 81-89), que además de reivindicar cualquier cuestión concreta, propone un tipo de ocio no monetario que pretende recuperar el espacio para las personas, priorizándolas, por tanto, sobre lo económico y acompañando pues la ocupación física del espacio de una ocupación ideológica. El culto al trabajo capitalista, por el contrario, ha tratado de criminalizar y también de privatizar esta disidencia cultural desde su mismo origen, principalmente mediante los tres objetivos principales de su propio desarrollo: el exorcismo cultural, la purificación comercial y la individualización forzosa (Fisher, 2018: 200).

---

<sup>195</sup> El anterior paradigma de tomar de la calle en bloque, casi de forma militar y caminando hacia delante se transforma en una nueva forma dinámica y danzante que, casi siempre, se mueve de forma no lineal. Así, para el subcomandante Marcos “la revolución, en general, ya no se presenta bajo los códigos del realismo soviético, con hombres y mujeres tras una bandera roja, avanzando estoicamente hacia un porvenir radiante. Más bien se ha convertido en una especie de carnaval” (cit. en Lemoine y Ouardi, 2010: 59). En otras palabras, esta nueva reunión festiva en la protesta, lejos de querer borrar la diferencia, la celebra, como un mismo baile de pasos variados (Tancons, 2013).

### 3.2.2 El activismo performático en la toma de la calle

En estrecha relación con el espíritu festivo imperante en las protestas del siglo XXI se plantea el auge de la performatividad en la toma de la calle actual, entendiendo el término en sus dos acepciones posibles; la primera, ligada irremediablemente al propio proceso autodeterminativo, en la medida en la que el sujeto colectivo se crea, en buena parte, en el momento en el que este se autoenuncia a través de esa misma acción performativa, como ya explicó, en su día, la propia Butler; y la segunda, más literal, se asienta sobre el uso recurrente de las artes performativas en la gran mayoría de tomas de la calle contemporáneas. En el imaginario colectivo europeo, la idea misma de performatividad en la protesta está muy ligada a la imagen de FEMEN, un grupo de activistas feministas ucranianas, fundado como respuesta al encarcelamiento del colectivo activista-musical *Pussy Riot* y a la Revolución Naranja de Ucrania. Sus reivindicaciones, pese a ser muy diversas -religión, capitalismo, moda, desigualdad- están aglutinadas bajo el paraguas del patriarcado que, desde su punto de vista, potencia y sustenta todas las demás opresiones. El documental *Nos seïns, nos armes* (El Fani, 2013) hace un recorrido por sus primeros años de historia.

Las acciones directas del grupo registradas por El Fani se basan, principalmente, en el poder del desnudo femenino, la *performance* y la deconstrucción y posterior resignificación de símbolos de opresión patriarcal. Una de las primeras *performances*-protesta mostradas se basa en cortar una enorme cruz con una motosierra, para, a continuación, poner el cuerpo desnudo de la activista en el lugar del símbolo cristiano, como si de una crucifixión se tratase. Otra de estas *performances* reivindicativas consiste en bloquear, con sus cuerpos y pancartas, a los asistentes al mundial de fútbol, en protesta a la gran cantidad de burdeles abiertos en la ciudad debido a su llegada. Este tipo de acciones-relámpago ponen sobre la mesa que la fugacidad es otro elemento imperante en la toma de la calle actual, tal y como puede verse en las apresuradas e inestables imágenes de El Fani. Así, a lo largo de todo el metraje, las acciones son rapidísimas -conscientes, en todo momento, de la, a su vez, rapidísima intervención policial o de la también veloz, y, a veces, violenta reacción de los observadores-, por lo que la cámara también se contagia de ese ritmo vertiginoso, corriendo junto a las activistas y desapareciendo tras ellas también a la carrera. Se podría decir, por tanto, que la cámara es una parte sustancial de la propia acción. Y es que las protestas de FEMEN van siempre acompañadas de

su propio equipo de grabación -aunque también avisen a los medios-, aunando siempre, de esa manera, activismo y difusión, y entendiendo, quizá antes que nadie, que, a partir de 2010, gran parte del éxito y repercusión de una toma de la calle se mide en visitas y *likes*.



En la constante preocupación por la propia imagen proyectada en *Nos seíns, nos armes* se puede comprobar cómo el activismo se ha apropiado velozmente de las lógicas de la *performance* y del espectáculo, probablemente con la intención de potenciarse a sí mismo y ocupar un espacio mediático mayor. Esta nueva forma de protesta mediatizada y performativizada, además de abordar la esfera social, se ocupa también de la simbólica, heredando así una larga tradición contracultural. Sin embargo, existe un serio debate sobre cómo utilizar estas herramientas para no incurrir en estructuras que reproduzcan opresiones y desigualdades actualmente rechazadas, como ya ocurría en Génova. Sin embargo, esta cuestión adquiere aquí aún más relevancia, principalmente porque el uso consciente de la *performance* permite una mayor espectacularización de la protesta y, por tanto, un mayor impacto tanto mediático como social. Del mismo modo, esta performatividad mediática de la toma de la calle facilita, en cierta manera, el desdoblamiento de la corporalidad y de la presencia, ofreciendo, de esa forma, un vasto campo de significación simbólica, transmutacional y virtual a la protesta contemporánea.<sup>196</sup>

De la mano de esta conciencia mediática, apuntalada en la Red, llega también el afán internacionalizador de FEMEN, una de sus bazas

---

<sup>196</sup> Al respecto de estas nuevas posibilidades performativas en la toma de la calle, es interesante analizar el ejemplo de interpasividad que se produjo en las celebraciones públicas del matrimonio gay en Nueva York en 2015. En paralelo al desfile, se organizaron contramanifestaciones en protesta a la nueva ley. Los judíos ortodoxos del Comité Judío de Acción Política, por su parte, contrataron a trabajadores mexicanos para que se vistieran de judíos y se manifestaran en su nombre contra la homosexualidad. El portavoz del grupo afirmó que los manifestantes a sueldo reemplazaban a los judíos para proteger a estos de la corrupción moral del desfile gay. Muchas voces críticas señalaron, a su vez, que varios jóvenes ortodoxos, liberados de su “obligación de protestar”, se unieron al desfile gay, elevando la paradoja previa a un inesperado nivel metaconceptual: “Contrato a otros para que se manifiesten por mí, mientras yo participo en aquello mismo contra lo que protesto” (Zizek, 2016: 30).



fundamentales. FEMEN entiende que el patriarcado golpea en todo el mundo, por lo que su lucha solo puede ser global, aunque también intente adaptar sus reivindicaciones y acciones a las realidades de cada lugar -aquí, nuevamente, se trata de lo *glocal*-. A pesar de ello, Inna Shevchenko, cofundadora del colectivo, reconoce ante la cámara la dificultad que tienen para conectar profundamente con mujeres árabes o africanas. Una de las reivindicaciones más potentes de FEMEN, realizada en sintonía con las pocas activistas árabes con las que el colectivo ha podido contar entre sus filas -muchas de las cuales han huido de sus países por temor a ser asesinadas-, fue contra el machismo de los Estados islamistas. Esta protesta pretendía denunciar la violencia sexual que se ejerció contra las mujeres en general, y contra las activistas en particular, durante la Primavera Árabe, como un elemento disuasorio destinado a evitar que se manifestasen en los espacios públicos; todo ello auspiciado por las fuerzas del orden y por las instituciones.

A este respecto, es interesante detenerse a analizar el valor del desnudo en este tipo de protestas públicas y en las imágenes que El Fani muestra de ellas. Ya desde Dickens,<sup>197</sup> pasando por las figuras de las madres, mártires, santas o compañeras de todo el clasicismo y por el eminentemente masculino mayo francés y latinoamericano, el lugar de la mujer en la protesta se ha visto permanentemente limitado. FEMEN, con sus cuerpos y sus imágenes, propone una alternativa a ese ocultamiento y también a ese encorsetamiento en roles que no necesariamente han sido elegidos. La pertinencia de esta herramienta corporizada ha sido ampliamente discutida, así como su legitimidad, pero, indudablemente, el poder subversivo del cuerpo desnudo de la mujer, es decir, su capacidad como arma, queda claramente probado en dos significativas imágenes de la propia obra de El Fani.

La primera imagen confronta las reacciones de la audiencia a esta desnudez. A lo largo del recorrido histórico por la toma de la calle que se ha efectuado en estas páginas, cuando la cámara se detenía en los rostros de los testigos externos, es decir, de aquellos que asistían a la protesta desde fuera, se podían observar diversas emociones: miedo, rabia, desprecio, emoción o solidaridad, entre otras. En el caso de las acciones de FEMEN, muchas veces, lo que se puede observar en los semblantes de esos mismos testigos son carcajadas, sonrisas incómodas,

---

<sup>197</sup> “Abandonaban críos, viejos y enfermos, que quedaban acurrucados en el suelo, famélicos y desnudos [...] desatadas en ciego frenesí, daban vueltas igual que un torbellino, golpeado y arañando a las propias compañeras, hasta caer desvanecidas en un síncope de pasión, y solo la oportuna intervención de sus consortes masculinos pudo librarlas de morir pisoteadas” (Dickens, 2012: 348).

falta de entendimiento o, incluso, en ocasiones, deseo. En este sentido, es muy revelador cómo El Fani contrasta, en la actualidad, la lucha de FEMEN con la de un grupo de feministas francesas de los años setenta, que ya entonces usaron su cuerpo desnudo como herramienta subversiva. Estas mujeres reconocen que, tras el 68, sus acciones se enfrentaron a una sociedad que estaba preparada para escucharlas. Así, sus reivindicativos desnudos en el Arco del Triunfo de París, tal y como muestran las imágenes de archivo, fueron comprendidos, en su contexto, por la mayoría de sus compañeros maoístas. Sin embargo, todas las activistas presentes, las de 1970 y las de 2013, coinciden en afirmar que, si bien la lucha no ha avanzado tanto como cabría esperar -el documental se rodó antes del reverdecer del movimiento feminista actual-, las feministas están ahora mucho más solas y menos apoyadas por la sociedad, como si esta no fuera capaz de entender ni sus métodos de protesta, ni el porqué de sus reivindicaciones -“no sé de qué os quejáis, si estáis mejor que nunca”-.

La segunda imagen significativa al respecto de la efectividad del desnudo como herramienta subversiva se capta durante una manifestación en El Cairo. En ella, una activista está siendo arrastrada por el suelo y golpeada salvajemente por varios policías. En medio de la paliza, su túnica se levanta dejando a la vista unos vaqueros y un sujetador. El agente, que en ese momento le estaba propinando una patada en el pecho, se detiene y tapa su cuerpo, para, a continuación, seguir arrastrándola del pelo. Evidentemente, ese policía no tapa a la mujer en un gesto de respeto, sino únicamente de forma defensiva. Ese hombre se siente agredido, amenazado por el desnudo de esa mujer, que, pese a su categoría de víctima, aún puede ejercer poder sobre él. Es fácilmente deducible, entonces, que cuando el sistema no controla la desnudez de la mujer, es decir, cuando no la rentabiliza, comienza a percibirla como peligrosa y, por tanto, merecedora de su violencia. Tanto es así, que FEMEN realiza talleres de autodefensa entre sus activistas cada vez que prepara una acción. Esta agresividad con la que es recibida su desnudez, unida a la incomodidad y a la incomprensión que esta provoca, reafirma la pertinencia del uso de cuerpo como elemento disruptivo en la toma de la calle, traspasando así la lucha de la calle al cuerpo y abriendo el camino hacia un nuevo activismo basado en la corporización de la insurgencia social.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Repensar la teoría política por y desde el cuerpo está tomando gran relevancia en los últimos años. Esto se debe a que los derechos ciudadanos actuales excluyen a muchas personas, como los migrantes o los



Si bien esta forma de activismo corporal es la base del documental de El Fani, también están presentes otros tipos de activismo, como el artístico<sup>199</sup> o el vídeo-activismo<sup>200</sup> que, a su vez, podrían ser rastreados por toda la contemporaneidad documental. Sirvan dos obras como ejemplos paradigmáticos de esta sobre-presencia. El primer ejemplo, *Chronicles of protest* (Chanan, 2011), presenta el vídeo-diario de un activista inmerso en las numerosas protestas por los recortes en educación que se produjeron en Gran Bretaña entre 2010 y 2011. La rotunda presencia corporal y la subjetividad permanente de la cinta, unidas al resto de recursos narrativos, como los hilos de Twitter, las entrevistas, las imágenes de los medios tradicionales o las imágenes rodadas por la policía -ya que a partir de un cierto momento, la autoridad también comenzó a filmar las protestas para usar las imágenes a su favor-, provocan un punto de vista holístico y, a la vez,

---

refugiados, que quedan completamente expuestas, tenidas no ya como sujetos, sino como meros cuerpos, resignificando así el concepto agambeniano de *Nuda Vida*. De ahí, la importancia de desarrollar una política que proteja no solo a los cuerpos, sino al papel que las pasiones y las emociones juegan en la esfera política (Mouffe cit. en Pérez Royo, 2018). Y es que el cuerpo tiene una enorme capacidad de apelación (Pérez Royo, 2018); ya Arendt afirmaba que la rebelión incorpora la acción corporeizada, uniendo, de esa forma, la reivindicación política con las necesidades humanas (1963). Muchos activistas contemporáneos se preguntan cómo “hacer un nosotros”, es decir, cómo “ser un somos”, a partir de todas las emociones y cuerpos singulares reunidos, que dejan atrás la esfera privada, para inscribirse en la memoria colectiva. En *Choreographies of protest*, Susan Foster plantea que la respuesta a esta colectivización de “lo individual” está, precisamente, en la capacidad del propio cuerpo para reconectar con la memoria de los otros cuerpos (2003).

<sup>199</sup> Se llama “activismo artístico” a todos aquellos modos de producción de formas estéticas y relacionales que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte, negando esta separación, no solo teórica e ideológicamente, sino también en sus propias prácticas. Una de sus mayores prioridades es pues abolir la “distancia” impuesta por el “estatismo” de la mera contemplación, para pasar a potenciar la interpelación subjetiva, es decir, involucrar al otro en el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica a través del arte, exigiendo poner el propio cuerpo y también el del otro (Aliaga, 2012: 43-45).

<sup>200</sup> En los orígenes del complejo ecosistema del vídeo-activismo podría destacarse, a finales de los años noventa, la labor de colectivos como Undercurrents, SchMOVIES o Cine Consciente y sus numerosas obras destinadas a combatir la tergiversación de las protestas que los principales medios de comunicación de la época estaban llevando a cabo. Durante la primera década de los años 2000, son especialmente significativas las obras alrededor de las acciones de *Critical Mass*, un movimiento de ciclistas que propone un nuevo tipo de espacio social y político, lejos de la jerarquización urbana que se construye entorno a los coches privados y a la circulación del capital, con obras como *Still We Ride* (Lynn, Press and Ryan, 2004). Al respecto del vídeo-activismo, es también interesante recuperar a Juhasz y su preocupación acerca de que la sola visualización de una obra activista no basta para crear comunidades de activismo, comenzando, así, su acción en el mundo, pero terminado en la sala. En este mismo sentido, aunque la web 2.0 es capaz de potenciar la colaboración y los grupos de interés, al mismo tiempo, el trabajo del vídeo-activista es eminentemente solitario, lo que puede acabar resultando peligroso para su labor, en la que la conexión directa con lo social resulta crucial (Mazierska y Kristensen, 2015: 187-251).

híperpersonal, que, al mismo tiempo, permite plantearse una cuestión crucial al respecto de la puesta en escena de la toma de la calle. Y es que, tal y como puede comprobarse en esta obra de Chanan, cuando los activistas no participan activamente en la toma de la calle, la ruedan prácticamente igual que los medios hegemónicos, pese a sus múltiples diferencias ideológicas, expresivas e intencionales. Sería pues factible plantearse que quizá la propia morfología del acontecimiento obliga a aquel que pretenda registrarlo “en todo su esplendor” a pasar por una serie de emplazamientos comunes. Por eso, cuando los manifestantes quieren mostrar “correctamente” la marcha -y sus derivaciones- sienten la necesidad de abandonarla, de alejarse de la emoción colectiva y del fragor del plano subjetivo, en una paradoja dentro/fuera que todavía no parece haber encontrado una alternativa intermedia; es decir, una opción capaz de mostrar la realidad del acontecimiento, o lo que es lo mismo, su magnitud y sus dinámicas y, a la vez, captar su subjetividad, su corporalidad, sus emociones y sus gestos compartidos, provocando así en el espectador una verdadera experiencia de protesta.



En el caso del segundo ejemplo, la obra cumbre del activismo audiovisual catalán, *Ciutat Morta* (Artigas y Ortega, 2013), conviene centrarse más en el ecosistema que rodea la obra que en su propio contenido. El documental, a caballo entre el activismo callejero, el vídeo-activismo y el cine, fue producido por la cooperativa audiovisual Metromuster y, además de englobar infinidad de vídeos captados por activistas en las marchas que sucedieron al 4F, auspició numerosas acciones de guerrilla comunicacional. Estas estrategias rompieron el cerco mediático alrededor de la obra, promoviendo proyecciones fuera del circuito hegemónico, pero también en festivales *mainstream*, consiguiendo incluso que la cinta fuera emitida en TV3. Además de este éxito sin precedentes para una obra tan contrahegemónica, su visionado provocó, a su vez, varias tomas de la calle reales, cerrando, de esta forma, un círculo acción directa/vídeo-activismo perfecto. Así, en 2015, un grupo de activistas y espectadores que habían visto la obra, tomaron Via Laietana para reocupar un cine abandonado, renombrándolo como

*Cinema Patricia Heras*, con la intención de favorecer la reapropiación de un espacio desde el que ver y pensar lo social a través del cine. En este gesto colectivo, Metromuster lograba demostrar, ahora sí, con meridiana claridad, las potencialidades del documental político también fuera de la pantalla, en una toma de la calle que, en este caso, terminaba con un minuto de gritos de rabia y no de silencio, como venía siendo habitual hasta la fecha (Vargas, 2018: IV).

Por último, como epitome de la relación entre vídeo-activismo y protesta, conviene detenerse, brevemente, en el conflicto sirio. En el documental *For Sama* (al-Kateab, 2017), al-Kateab trata de explicarle a su hija por qué decidió quedarse en Alepo y rodar primero la revolución y después la guerra: “El Régimen negaba las protestas. Filmar con el móvil fue la única forma de enseñarle al mundo que estábamos luchando por la libertad”. Pero no solo fue al-Kateab, toda la sociedad siria se ha filmado a sí misma y a su propio levantamiento escondida detrás de sus objetivos, disparando sus cámaras y a la vez siendo disparados por portarlas.<sup>201</sup> De este modo, en la revolución siria, el gesto de rodar convierte a quien lo ejecuta en víctima de la violencia y, a la vez, en el héroe que la enfrenta, al transformarse en narrador de su propia historia, autodocumentándola a pesar del terrible riesgo que supone empuñar, hoy en día, una cámara en Siria.<sup>202</sup> De esta forma, el conflicto sirio está estrechamente ligado con el acto de filmar; allí todos filman y son filmados: activistas, ciudadanos, agentes de seguridad, yihadistas, todos ellos generan imágenes constantemente, construyendo, así, tanto su propia realidad como la violencia de sus vidas de cara a las cámaras, ya bien sea perpetrando una terrible estetización de la violencia, disfrazándose para torturar o planeando milimétricamente la puesta en escena del terror en piezas como *Media man you are a fighter, too*, publicada por el Daesh en 2015, o bien muriendo frente a ellas.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Esta polaridad semántica se entiende, aún mejor, en inglés, mediante los verbos *to shoot* y *to be shoot*. En otras palabras, en Siria se trata de filmar y matar, filmar para matar o matar para filmar (Della Ratta, 2018).

<sup>202</sup> Un vídeo rodado en Daraa, en 2011, arranca con un cielo lleno de disparos y humo. La cámara se mueve lentamente hacia un grupo de hombres armados, probablemente de las fuerzas de seguridad. La voz detrás de la cámara repite “voy en son de paz”. Mientras el sonido de los disparos se acerca, la imagen sufre una sacudida, pero, aun así, el hombre no deja de filmar. Otra voz llama al camarógrafo por su nombre, tratando de que se aleje de los disparos. Sin embargo, él se dirige a los hombres armados: “¡Disparadme, disparadme! El mundo debe ver lo que está pasando” (Della Ratta, 2018: 1). Apartar la cámara de la multitud en la calle y girarla hacia sí mismo para filmar su propia muerte es, quizá, el logro más significativo de los manifestantes sirios, ya que nadie podrá nunca hablar en su nombre ni alterar su propio discurso ya escrito en sangre para siempre (Hamadeh 2016: 26).

<sup>203</sup> Si bien lo visual se ha convertido en “un dispositivo de realizar violencia y en la herramienta por excelencia para resistirla” (Della Ratta, 2018: 3), el cine del asesino y el del asesinado son muy diferentes.

En Siria, los móviles no son el escudo contra la violencia de otras partes del mundo, sino que se convierten, más bien, en una diana. Las cámaras son percibidas pues como un arma amenazadora y peligrosa por la que merece la pena morir y matar. De esta forma, la revolución y posterior guerra siria han generado una imagen reticular, difusa, fragmentada y subjetiva, muy alejada de la perfecta abstracción mediática que tuvo la anterior Guerra del Golfo, absolutamente precisa, definida y cuidadosamente orquestada en torno a su representación mediática. En muy pocos años, Siria se convirtió en uno de los mayores generadores de contenido de YouTube; la juventud del país entendió la Red como la quintaesencia de la libertad (de Sola Pool, 1983).<sup>204</sup> Sin embargo, las imágenes sirias se convierten rápidamente en mercancías en la Red, en la que los activistas pierden el control y la propiedad de las mismas, pese a haberse jugado la vida por ellas (Della Ratta 2017: 115). Estas lógicas mediáticas, a medio camino entre la necesidad imperiosa de autodocumentación, la espectacularización comunicativa y la vigilancia permanente, convergen en lo que Zimmer ha venido a llamar la cultura de la “documentación compulsiva” (2015: 78). Esta cuestión ya preocupaba a Godard en *Ici et ailleurs* en 1976, consciente, desde entonces, de la violencia que se genera entre tecnología y capital, que tan solo otorga valor de intercambio a los acontecimientos cuando estos se convierten en imágenes capaces de circular dentro del propio sistema, con el consiguiente riesgo de convertir el “aquí” en “otro lugar” bien distinto (Morrey 2005: 112).<sup>205</sup>

---

Solo los victimarios tienen el tiempo de buscar el ángulo espectacular y de cuidar la estética en torno a la cámara, con largas tomas estáticas que filman, paso a paso, la perpetración de la violencia. Por el contrario, la víctima siempre intenta escapar mientras documenta esa misma violencia, por lo que sus imágenes son temblorosas, borrosas y pixeladas (Della Ratta, 2017: 115).

<sup>204</sup> Numerosas obras se encargan de esta necesidad generacional de transmitir la brutal realidad siria a través de imágenes autogeneradas y su posterior difusión en entornos 2.0, como *Jellyfish* (Abdulwahed, 2015), *The immortal Sergeant* (Khaltum, 2014) o *Ladder to Damascus* (Malas, 2013), que representa una ciudad esquizofrénica, que vive la violencia más extrema y, a la vez, finge no verla. También en el cine palestino se puede percibir esta misma realidad en *5 Broken Cameras* (Burnat y Davidi, 2012), que narra la cruzada personal de su director quien, además de perder las cinco cámaras del título a manos del ejército de ocupación israelí -en dos ocasiones deteniendo balas destinadas a él-, también fue herido, física y emocionalmente, y también detenido mientras su mejor amigo era asesinado, inscribiendo, así, el contenido de la película en su propio cuerpo (Della Ratta, 2018: 181-182).

<sup>205</sup> *¡Laicidad, si Dios quiere!* (*Laïcité, Inch'Allah!*, El Fani, 2011) es un documental que capta las tomas de la calle previas a la revolución tunecina. El Fani representa una facción de la lucha que quiere lograr un gobierno laico. Su intención aquí es filmar una toma de la calle casi invisible; la resistencia callada y clandestina de aquellos que quieren vivir fuera de las normas de una religión impuesta -discutir el Corán públicamente se castiga con la muerte en Túnez-. El documental provocó reacciones muy fuertes en Túnez, tanto a favor como en contra; en consecuencia, su proyección en suelo tunecino se vio siempre salpicada de amenazas, protestas y disturbios y, finalmente, la tensión generada tras su estreno obligó a la directora a exiliarse a Francia.

### 3.2.3 El nuevo ecosistema mediático de la protesta

Siguiendo el recorrido de la protesta contemporánea hasta nuestros días, conviene reflexionar sobre cómo y por qué los movimientos por la igualdad de la población negra de EE. UU. resurgen cada pocos años. Esta recurrencia, unida a que solo unos pocos de los cientos de personas negras asesinadas por la policía cada año en territorio estadounidense prenden la chispa insurreccional, permite preguntarse, de nuevo, qué es lo que en realidad genera un movimiento social, o, lo que es lo mismo, ¿por qué unas muertes crean movimientos insurreccionales y otras no? *Whose Streets?* (Folayan y Davis, 2017) enclava una de sus primeras secuencias en el mausoleo erigido por la muerte de Michael Brown, abatido por la policía pese a caminar solo y desarmado y haber levantado las manos ante el alto policial -“put’s your hands up” se convertirá, de hecho, en el grito de guerra del movimiento que prenderá Ferguson tras su muerte.<sup>206</sup> En “*Whose Streets?*”, nuevamente, es el duelo por una muerte injusta lo que provoca la insurrección, sin embargo, el panorama social de Ferguson en 2017 es mucho más complejo e intrincado que el de Odessa (1905), Detroit (1967) o Los Ángeles (1992); de esta forma, cada vez más activistas blancos están implicados en el movimiento antirracista, y, al mismo tiempo, cada vez hay más policías y líderes políticos negros que trabajan en estrecha colaboración con el sistema político y judicial americano, que en teoría rechaza este tipo de discriminación, pero que frecuentemente falla en contra de las acusaciones por violencia policial racista. De hecho, el fallo desfavorable del juicio por la muerte de Brown vuelve a reactivar la insurrección y el dolor una vez más, dos años después de los hechos.

Folayan y Davis arrancan su obra afirmando su propia mirada subjetiva. Así, a través del punto de vista de un grupo de activistas de Ferguson, los directores se internarán durante varios años en esta batalla por la

---

<sup>206</sup> Micah White también reflexiona sobre esta misma cuestión en relación a los movimientos de *Occupy Wall Street* y de *Black Lives Matter*. ¿Cómo se puede, pues, crear un despertar colectivo? Cualquier estudioso de la acción colectiva diría que los movimientos surgen como respuesta a un cambio en la pauta de las oportunidades y restricciones políticas que reducen los costes de la acción colectiva, maximizando, por tanto, su resultado, agudizando las vulnerabilidades de sus oponentes u ofreciendo alianzas provechosas para los agentes del cambio. Así, a través del uso estratégico de la acción colectiva, se ponen en marcha redes sociales, marcos culturales, identidades colectivas y repertorios de acción que serán, a su vez, aprovechados en futuros ciclos de protesta. Sin embargo, el conocimiento del sistema no basta para engendrar una revuelta. Según White, el desafío del activismo contemporáneo es, precisamente, descubrir qué es “eso” que crea un momento social revolucionario. Del mismo modo, considera que uno de los principales problemas de los movimientos sociales actuales es que enfatizan excesivamente el voluntarismo -la idea de que todo lo que se necesita para producir un cambio social es la voluntad de acometer acciones destinadas a ello-, lo que no deja de ser enormemente limitante, al no tener en cuenta otros factores, como la espiritualidad, el subjetivismo o el teurgismo (2015).

igualdad, acompañando a cada uno de ellos en su particular forma de enfrentarse a la lucha. Hay, por tanto, una absoluta personalización de la toma de la calle y de la narración, que aparece plagada de sus opiniones, de sus primeros planos y de infinidad de planos subjetivos grabados con sus propias cámaras y móviles, que son contrastados con las grabaciones profesionales de los directores y de los medios tradicionales, que ruedan desde su ya inicialmente defenestrada “objetividad”. La focalización del documental está pues definida y clarificada desde el principio. Folleyan y Davis no muestran ni una sola entrevista o imagen desde el punto de vista de la policía. Aquí solo existe una intención muy concreta: centrarse en el discurso de los activistas oprimidos, es decir, de la comunidad negra de Ferguson. La obra intenta, de ese modo, corregir el desequilibrio de voces que se produjo en los medios tradicionales en el momento del crimen. Dicho de otro modo, lo que estos directores pretenden es ver y escuchar a todas aquellas personas que se sintieron ignoradas o mal representadas por el discurso hegemónico, que, a su vez, según su opinión, intentó desprestigiar a la víctima negra desde el principio. Es por esa misma sensación de injusticia mediática por la que una mujer grita a la cámara del móvil de otra: “¿Dónde coño están las cámaras ahora?, ¿dónde está la CNN, la BBC? No están a nuestro lado”. Ante la ausencia de respuesta, empuña su propio móvil y comienza a grabar ella misma la violencia de los policías contra los pacíficos manifestantes -“quiero contar lo que no cuentan los canales de mierda”-. El documental es pues consciente, en todo momento, de que está construyendo un discurso subjetivo, como, por otra parte, también lo es el discurso estatal.

Del mismo modo, a lo largo de las numerosas tomas de la calle mostradas en *Whose Streets?*, se puede ver un permanente intento por parte de los activistas de dialogar y de convencer a la policía, a los medios de comunicación, incluso, a los hipotéticos espectadores. Es enormemente significativa al respecto una larga secuencia que muestra a dos filas enfrentadas, una de activistas y otra de policías. Sin embargo, a diferencia del silencio o la indignación que solía mostrarse en protestas anteriores, aquí hay una conversación prácticamente permanente entre los dos frentes. Por un lado, la policía trata de convencer a los manifestantes para que se marchen. Por otro, los activistas pretenden hacer entender a los agentes los motivos por los que han llegado a esa situación y cómo no pararán de luchar hasta que se reduzca la opresión contra la comunidad negra de la zona. La fila de policías avanza, pero Alysson, una de las activistas más implicadas, los increpa: “Estamos



tratando de llorar y vosotros venís aquí con coches, antidisturbios y perros. Eso es prácticamente lo que nos trajo hasta aquí”. Tras recibir órdenes, los agentes se van, pero tal y como está montada la secuencia, parece que es la joven la que los expulsa con su propia voz y con su propia emoción, captada subjetivamente por la cámara de algún compañero.



Uno de los aspectos más significativos de *Whose Streets?* es que pone en evidencia, como ningún otro documental hasta la fecha, la arrolladora presencia del móvil en la toma de la calle. Así, cada vez que algo acontece, cientos de móviles se alzan, resignificando el *flash* de la cámara como el nuevo faro que guía la mirada colectiva de la masa. Si en Génova y Seattle ya se vio que las cámaras digitales habían democratizado el punto de vista de la protesta, los *smartphones* consiguen que cada uno de los participantes de la toma de la calle se convierta en un emisor de imágenes, ejerciendo, de ese modo, de forma simultánea, como actor del conflicto y generador del discurso. Por tanto, el móvil sirve como elemento capacitante, dando voz e imagen a una lucha, o más bien a un modo de ver la lucha, que de otra forma permanecería oculto. De esta forma, se consigue un grado de inclusión, de subjetividad y de presencia en el *pathos colectivo* de la protesta sin precedentes, como en el caso anteriormente mencionado de Alysson. Esta nueva realidad provoca ciertos cambios en el imaginario estético de la toma de la calle, como la inclusión de los vídeos verticales o la necesidad de taparse la cara de forma constante cuando se lleva a cabo algún acto vandálico. Porque ya no son solo las cámaras de la policía las que vigilan, sino que el registro puede venir de cualquier parte; de un balcón, de un transeúnte o, incluso, de un participante más que, en el momento en el que comparte sus imágenes, pierde el control sobre ellas. Esto incurre en un estado de control permanente que eleva la vigilancia social al nivel de las peores pesadillas de Philip K. Dick. Sin embargo, esta constante observación es bidireccional y la contravigilancia defensiva, ya observada en Génova, se multiplica en la era de los *smartphones*. Por tanto, la cámara del móvil ya no actúa aquí como fusil, tal y como pretendía el Tercer Cine, sino como escudo, tal y como

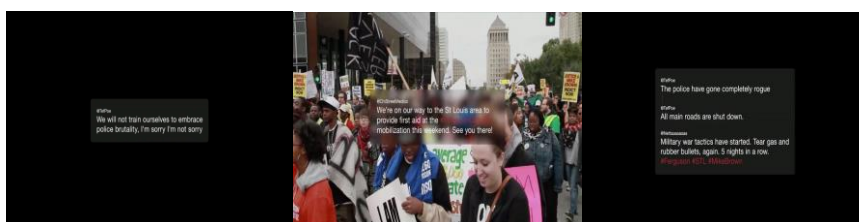
advierte a los agentes de policía la pegatina que uno de los activistas de Ferguson luce en su cámara *-copwatch-*, asegurando así que el control es universal y que les afecta a todos por igual. Aun así, en este nuevo espacio hípermediatizado e híperregistrado sigue habiendo zonas oscuras; policías que tapan su número de placa, cámaras bloqueadas durante las detenciones, censuras en canales hegemónicos, pero, de forma paradójica, también en el “autodenominado” espacio libre de Internet, que siguen impidiendo que la cámara pueda, en modo alguno, capturarlo todo.



Otro aspecto crucial de *Whose Streets?* es la importancia que da en su estructura a las redes sociales, construyendo muchas de sus secuencias en torno a hilos de Twitter, mensajes de WhatsApp y muros de Facebook. El poder aglutinador del *hashtag* o la pantalla negra sobre la que van apareciendo los textos y mensajes compartidos -consejos de guerrilla, indicaciones de controles policiales o noticias de última hora- ubican esta toma de la calle en otra dimensión, es decir, en otro espacio de lucha, de filmación y de existencia. Porque la toma de la calle no solo se transmite o se convoca por redes sociales, sino que también se vive y se ejerce en el propio espacio virtual. Por tanto, la multipantalla, la viralidad, la autoreferencialidad y la autopublicación imperantes -“como yo lo hago, tú también deberías”-, así como la deslocalización y el desenfrenado consumo de contenido multimedia, muchas veces en tiempo real, han redefinido el paradigma comunicativo y la acción colectiva, alumbrando la denominada revolución 2.0.

De esa forma, *Occupy Wall Street* se inició con un correo electrónico, la Primavera Árabe y el 15M fueron convocados por mensajes móviles, la vida de *Black Lives Matter*, en muchas ocasiones, se alienta más en las redes sociales que en las calles y varios grupos activistas como WikiLeaks, Anonymous o Hacktivistas llevan años operando, únicamente, desde la intangibilidad de la Red, organizando la mayoría de sus acciones en torno al *swarming*, una forma de organización en tiempo real, que coordina espontáneamente a grupos que realizan

acciones conjuntas sin necesidad de dar ni recibir órdenes (Padilla, 2011). Se puede afirmar, por tanto, que Folayan y Davis ponen en cuestión la realidad contemporánea de los medios y las redes,<sup>207</sup> que, en su necesidad de actualidad, casi de simultaneidad, han acabado convirtiéndose en parte consustancial de la escena y de la propia acción de protesta, e, incluso, en ocasiones, actúan como el espacio mismo de la propia protesta. Ahora más que nunca, tomar la calle es tomar el espacio inmaterial de la Red, por lo que, en ocasiones, puede llegar a parecer que, si una protesta no se difunde o no se comparte, no ha logrado tener éxito o, peor aún, ni siquiera ha llegado a producirse, tal es el poder de afirmación del actual entramado digital.<sup>208</sup>



Pese a todo, el final de *Whose Streets?* decide abandonar, aunque solo sea parcialmente, las calles y las pantallas por igual, para traspasar la lucha a los despachos y a los congresos, politizando la protesta en un proceso institucionalizador muy frecuente en las tomas de la calle más significativas de los últimos años. Según Tarrow, la reestabilización de un ciclo de protesta se obtiene, principalmente, a través de cinco vías. En primer lugar, dos de estas vías se recogen en el ámbito estatal, donde se puede frenar una toma de la calle bien mediante la represión, o bien mediante la facilitación de todas o alguna de las peticiones colectivas; en

<sup>207</sup> Los años 2000 fueron los años de los wikis, los blogs, YouTube, MySpace, Twitter y, en general, del contenido generado por los usuarios. A partir del 2010, arranca la era *open disclosure* y las redes sociales copan el panorama; Facebook primero, Instagram después y Tik Tok, más recientemente, capturan el imaginario colectivo y determinan la esfera pública tanto o más que los medios tradicionales, cuyo poder se ha visto contestado y reducido (Padilla, 2011). Con el paso de los años, este tipo de herramientas han modificado la autopercepción del poder en los usuarios que, por primera vez, poseen las destrezas y las herramientas necesarias para difundir su propio mensaje y sus propias imágenes, consiguiendo, de algún modo, democratizar la habilidad espectacular. Sin embargo, como contrapartida, también permite a los Estados limitar muy fácilmente esta línea de comunicación, tal y como hizo el régimen de Mubarak en 2010 o como hace el Gobierno Chino actualmente.

<sup>208</sup> ¿Esta predominancia de “lo virtual” plantea, a su vez, una “descorporización” de la esfera pública? No necesariamente, pero sí que se están generando nuevos conceptos de corporalidad que producen una confusión entre el espacio público y el privado, vinculados por la Red de una forma hasta ahora inimaginable. En este nuevo contexto, muchas cuestiones relacionadas con la protesta, que antes se quedaban afuera, en lo público, pasan a ocupar parcelas privadas, fundiendo así ambas esferas en una red de espacios privados conectados que combina la propiedad privada, la soledad y el anonimato en una subversiva intersección entre lo público y lo privado (Padilla, 2011).

segundo lugar, las otras tres se aglutinan en torno al movimiento social, donde la protesta puede frenarse por propio agotamiento, a través de su radicalización -y por tanto, de su conversión en otra cosa- o mediante su institucionalización, como el caso de *Syriza* en Grecia, *Podemos* en España o los activistas de *Black Lives Matter* en EE. UU., tal y como muestra la cinta de Folayan y Davis (2015). En la mayoría de estos casos, previamente se habían producido dos acontecimientos de forma paralela; por un lado, el desvanecimiento de la excitación de la fase disruptiva y, por otro, un aprendizaje policial que permitía mantener un mayor y mejor control del movimiento de protesta, y, por ende, de su capacidad para ejercer presión. Ante esta nueva tesitura, los grandes movimientos sociales contemporáneos intentan obtener una estructura permanente y ciertos beneficios concretos, a través de la negociación y el compromiso, transformándose así, en su proceso institucionalizador, en partidos políticos o en grupos de interés (Piven y Cloward, cit. en Tarrow, 2012: 205).<sup>209</sup>

A modo de conclusión, conviene aclarar que este tipo de luchas atávicas e identitarias, que son, a la vez, generacionales e impercederas, es decir, que actúan como una especie de llamado ancestral e histórico que convoca al combate a cada nueva generación, no solo se manifiesta en las obras del *Black Lives Matter*, sino también en las de diversas minorías raciales y sociales alrededor del mundo. En este tipo de cintas, los pilares fundamentales suelen ser la creación colectiva, la autoafirmación de una identidad cultural hereditaria, la defensa del territorio y el fuerte vínculo espiritual y social con la tierra, que, a su vez, choca con los imperantes modelos de desarrollo expansionista. Al entender la pérdida de la identidad cultural como una forma aguda de colonialismo, estos colectivos tratan de evocar, gracias al cine, la memoria de sus luchas pasadas, para así poder alentar sus luchas futuras. En este sentido, podrían ponerse como ejemplos de estas diversas pugnas en el continente americano obras como *Symbols of resistance* (The Freedom Archives, 2017), que recorre los conflictos del movimiento chicano (EE. UU.); *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (Obomsawin, 1993), que aborda la crisis de Oka (Canadá); *500 años* (Yates, 2017), que relata la batalla contra la dominación y el genocidio vital, espiritual y cultural de los mayas de Guatemala; *Insurgentes* (Sanjinés, 2012), que reconstruye diferentes momentos de la lucha indígena boliviana; *Los descendientes del*

---

<sup>209</sup> Muchas voces opinan que las grandes manifestaciones contra el neoliberalismo son cosa del pasado y que lo que ahora se lleva son, precisamente, los partidos políticos y la pugna por la representación (White, 2015).

*jaguar* (Gualinga y Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku, 2012), que narra la guerra del pueblo Sarayaku (Ecuador) contra las grandes petroleras; o *Piqueteras* (Bystrowicz y Mastrosimone, 2002), que reflexiona sobre las puebladas de 1996 y 1997 en Salta y Jujuy (Argentina).

### **3.3 Desconfiar de las imágenes**

Tal y como ya se ha visto anteriormente, el cine contemporáneo se construye alrededor de un fantasma, es decir, en torno a una hauntología. Esta ausencia seminal es muy diferente al vacío instaurado tras la Segunda Guerra Mundial, ya que aquí, el cine no se enfrenta a una nada arrasadora, sino a un indicio, a la huella de “algo” que alguna vez estuvo y que ya no está, pero que, sin embargo, nunca se llegó a conocer del todo. No se trata, por tanto, únicamente de la nostalgia por lo que se ha perdido, sino del melancólico lamento por lo que nunca se llegó a poseer del todo. En este sentido, en *El grito* o en *Pajaritos y pajarracos* se era muy consciente tanto de la ausencia como de sus motivos, y se conocía, por ende, la dimensión exacta de la pérdida. Hoy en día, por el contrario, la pérdida de esa misma certeza alumbró, a su vez, una nueva pérdida, en otras palabras, la contemporaneidad se afirma sobre una ausencia que se asienta sobre una ausencia anterior. Esta eliminación de una nueva capa de certidumbre provoca la práctica destrucción de cualquier sentido o convicción anterior, alumbrando pues un vacío informe e ilimitado, ya sin pausa ni razón. Este es el desolador panorama estético al que se enfrentan los cineastas contemporáneos. Así, conscientes de su propia incapacidad, no tratan ya de construir nada sobre esa ausencia infinita, sino simplemente se dedican a albergarla y a tratar de dialogar con ella.

Sin embargo, pese a esta asunción, es también un rasgo eminentemente posmoderno el tratar de examinar y palpar ese vacío de representación, es decir, de algún modo, lo que el director posmoderno intenta es que el fantasma tome cuerpo y, para conseguirlo, usa también la toma de la calle como un factor crucial en su desesperada búsqueda del sentido perdido. Así, los autores posmodernos corporeizan esta pertinaz ausencia a través de muy diversas herramientas; muchos de ellos tratan de rellenar el vacío revisitando el pasado desde una mirada contemporánea, que tan solo pretende retratar ese cadáver de sentido

en descomposición, acaso antes de que desaparezca del todo. Por tanto, si bien numerosas ficciones contemporáneas, que aún beben de una herencia clásica, siguen utilizando las tomas de la calle para abarrotar la pantalla de personas, tratando quizá de encontrar en su fuerza colectiva esa noción de sentido que se desvanece, otro buen número de obras documentales recientes plantea su búsqueda a través de las propias imágenes; revisionándolas, desmembrándolas y confrontándolas. Estas ficciones utilizan pues las tomas de la calle cinematográficas para rellenar la pantalla no ya de personas, sino de imágenes.

Por tanto, este tipo de obras encuentran en la unión entre la contemporánea multiplicidad de imágenes de *This is what democracy looks like* y el estudio a contrapelo del archivo de *En el intenso ahora* una poderosa herramienta para encontrar respuesta a sus propias preguntas -como individuos y como autores-. Algunos, como Farocki, Wilkerson o Meiselas se interrogan acerca de cuestiones políticas o ideológicas; otros, como Carri o Foreman, se buscan a sí mismos y a sus seres queridos en la película y en su propio proceso creativo. Independientemente de las diferentes formas que adopte su búsqueda, todos estos autores se sumergen en una enorme montaña de imágenes -tanto presentes, como pasadas-, para poder encontrar, en su pormenorizado escrutinio, ciertos indicios o aromas que puedan, a su vez, devolverles alguna certeza ya olvidada o algún sentido extraviado que todos estarían tratando pues de recuperar de una forma u otra. Pero, al mismo tiempo, estos autores también tienen en común sus reservas ante la capacidad de las imágenes para arrojar alguna luz o evidencia sobre ese acuciante vacío de sentido. De este modo, todos desconfían de las imágenes, pero todos se refugian en ellas, dando así lugar a un tira y afloja constante entre el autor y sus propias imágenes.

### **3.3.1 Rastrear un sentido político perdido en las imágenes**

*Videogramas de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*, Farocki y Ujicá, 1992) se ocupa del tratamiento mediático de la revolución rumana de 1989 que, según Farocki, fue la primera en ser registrada íntegramente por las cámaras de televisión. Sin embargo, el planteamiento del checo da un paso más, al considerar la posibilidad de que el cine no solo registra la historia, sino que la hace visible, o, lo que es lo mismo, que la

revolución ocurrió solo porque las cámaras la filmaron (2013). Con esta idea en la cabeza, Farocki y Ujică esperaron a que la situación se estabilizase un poco para viajar a Bucarest con el objetivo de averiguar si las cámaras únicamente habían reproducido la toma de la calle, o si, por el contrario, habían llegado a producirla. Dicho de otro modo, la cinta trata de dilucidar si los medios televisivos habían trascendido su papel de meros “registradores”, para convertirse en “generadores” del propio acontecimiento. Por otra parte, *Videogramas de una revolución* narra la revuelta rumana desde todas las perspectivas que el digital permitía en el Bucarest de 1989,<sup>210</sup> es decir, democratiza el punto de vista de una toma de la calle diez años antes que *Sequenzen sul G8* o *This is what democracy looks like*, pero, a diferencia de estas obras, Farocki no se preocupa tanto por lo que pasó, como por la forma en la que se construyó el relato histórico de los hechos.

De esta forma, las múltiples grabaciones no profesionales de las primigenias videocámaras VHS permiten una aproximación cotidiana a los convulsos días del alzamiento; las voces de los ciudadanos que registran las imágenes -“¿dónde están mis gafas?, ¿has visto eso?”- permiten al espectador acompañarlos así en su propio descubrimiento revolucionario, aportando el punto de vista de un pueblo sorprendido de su propio atrevimiento. La cinta arranca con una joven herida que se dirige a la cámara de un compañero desde el hospital. Tras asegurarse de que está siendo registrada, transmite su mensaje al mundo: la Securitate ha abierto fuego contra los manifestantes, para después, detener y torturar a muchos de ellos; pero ella, lejos de desistir, pretende unirse a la juventud de Bucarest y de toda la nación en una gran revolución por la autodeterminación del pueblo rumano. Esta joven, tal y como los antisistema de Seattle harán después, mezcla en su discurso cuestiones prácticas, como la caída del dictador o tener pan en la mesa, con emociones más abstractas, como la felicidad, la libertad o la alegría, incendiando su discurso político con una pasión dinámica. De este modo, Farocki arranca su obra con una toma de la calle ya desencadenada, que crece por todo el país fuera de campo, pero cuya

---

<sup>210</sup> Farocki confirma, así, que la sobreabundancia de imágenes presente en *Sequenzen sul G8* o *This is what democracy looks like* estaba ya presente en 1989. Sin embargo, el autor apunta que la verdadera dificultad a la hora de recolectar su material no fue encontrar las imágenes en sí, sino conseguirlas en buena calidad y sacarlas del canal; “cuando trabajábamos por la noche en el edificio de la televisión, todavía se encontraban en el lugar muchos soldados con ametralladoras, como si aún emanara algún riesgo del antiguo régimen” (2013: 250).

llama puede percibirse tanto en los ojos de la joven herida, como en la voz de aquel que la está grabando.

Uno de los planos más significativos de la obra narra una toma de la calle que permanece, en todo momento, al fondo del plano. Las imágenes son tomadas desde la ventana de un edificio cercano. La cámara aquí, como tantas otras veces antes, toma una distancia de seguridad.<sup>211</sup> Sin embargo, a diferencia de en los casos anteriores, donde, aunque lejana, se veía perfectamente la toma de la calle, en esta grabación, numerosos edificios y una arbolada en primer término impiden ver con claridad la marcha que avanza por una larga avenida a lo lejos, en último término. De ese modo, si bien se intuyen las formas de la multitud y se escuchan sus voces, no se logra distinguir nada con precisión. La voz en *off* explica lo que está ocurriendo, pero al tener la imagen una lectura incompleta, el espectador debe confiar en que lo que la voz expone es lo que efectivamente está sucediendo ante sus ojos. Farocki aprovecha esta eventualidad para interrogarse a sí mismo y al espectador sobre la construcción del propio acontecimiento, de su imagen y de sus códigos de lectura a través del relato histórico que ha trascendido al propio suceso.<sup>212</sup> En esta secuencia, la toma de la calle se está produciendo, de facto, delante la cámara, pero no puede ser leída; está, pero a la vez no está; se percibe, pero solo puede leerse y, por tanto,

---

<sup>211</sup> Pese al evidente riesgo, los ciudadanos siguen intentando preservar el acontecimiento, mientras intentan no apartar la mirada, armados tan solo con sus VHS. Este formato, el VHS, supone una paradoja en sí mismo, ya que esta tipología de cámara fue concebida para grabar cumpleaños familiares y vacaciones; ese fue su único objetivo comercial, es decir, perpetuar, de algún modo, el sistema. Sin embargo, fue ante este tipo de cámaras que la revolución rumana triunfó y ante las que Ceaușescu fue juzgado y ejecutado (Farocki, 2003: 44).

<sup>212</sup> Es evidente que de los códigos de lectura depende aprehender de manera significativa una imagen. Farocki ya se preocupaba sobre este aspecto en *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, 1989), en la que elevaba esta misma sustracción de los signos de lectura a su máxima expresión. En enero de 1944, los aliados pretendían bombardear las fábricas de suministros y municiones de Alemania para acelerar la victoria. Por ello, enviaron aviones a tomar fotografías de reconocimiento. Uno de esos aviones captó varias imágenes de Auschwitz. Sin embargo, pese a poder observarse las instalaciones del campo en las fotografías, con las cámaras de gas y las filas de judíos a punto de ser asesinados incluidas, los aliados no fueron capaces de reconocerlas. Los agentes de inteligencia militar estaban buscando fábricas de armamento y no leyeron correctamente y a contrapelo esas imágenes, ni se preguntaron tampoco más allá de lo que creyeron ver en un primer vistazo. En ese momento, no hubo pues capacidad de lectura, y a pesar de las continuas protestas de las comunidades de judíos en el exilio, Auschwitz no fue bombardeado, lo que permitió que muchas personas siguieran muriendo allí durante meses. No fue hasta 1977, debido al impacto de la serie americana *Holocausto* (Chomsky, 1978), cuando dos agentes de la CIA buscaron en los archivos militares de aviación y pudieron leer correctamente esas imágenes, en las que ya estaba inscrito el horror de los campos. Esas imágenes permanecieron varias décadas ilegibles, y por tanto destruidas, deconstruidas y muertas (Farocki, 2003: 29). Esta imposibilidad de reconocimiento de la imagen, es decir, esta abstracción de la representación, esta carencia, esta falla ante una prístina imagen del exterminio llevándose a cabo en tiempo real da una muestra más de la destrucción del sentido de las imágenes de la que se viene hablando en estas páginas.



comprenderse, a través de la contextualización que hace de ella la voz en *off*. ¿Y cómo podría conocer el espectador las intenciones de esa voz?



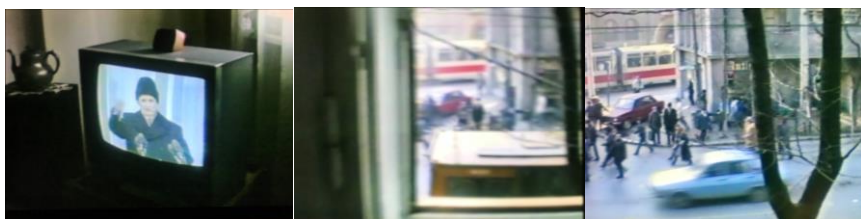
En este mismo sentido, Farocki emplea el plano de un grupo de mujeres refugiándose de un tiroteo en una boca de metro para demostrar las diferentes lecturas posibles de una misma imagen en función de la propia intencionalidad del discurso. Su versión más simple plantearía que las mujeres, efectivamente, están huyendo de los disparos del enemigo. Pero en otra hipótesis diferente, el enemigo podría no ser tal, y el propio ejército rumano se estaría disparando a sí mismo para fomentar la imagen de su compromiso con el pueblo. Incluso, llevando esta descontextualización al extremo, se podría interpretar que las imágenes muestran a un grupo de mujeres huyendo de una tormenta inesperada. Esta lectura múltiple redundante en la idea sobre la que Farocki asienta toda su obra: las imágenes pueden mentir, aparentar y manipular, y por más que se ponderen, que se revisiten y se lean a contrapelo, siempre habrá algo en ellas que se mantendrá ajeno a la mirada y, por tanto, a la representación.



A medida que la revolución crece, Farocki continúa desgranando su tesis sobre esta esencia representacional de las imágenes, analizándolas una y otra vez desde diversos ángulos y distancias, repitiéndolas, congelándolas y repensándolas, deconstruyéndolas, en definitiva, con el fin de afirmar que no son más que un constructo, o mejor, una reconstrucción. También el último discurso de Ceaușescu desde el balcón presidencial sufre uno de estos detallados remontajes. Las cámaras de televisión, que aún siguen los dictámenes del Gobierno,

tienen orden de apuntar al cielo ante cualquier imprevisto, como efectivamente hacen cuando comienzan a percibirse los primeros signos de revuelta entre la multitud. La emisión se corta cuando la masa se agolpa a las puertas del palacio Victoria. Sin embargo, uno de los cámaras, ya fuera de antena, contraviene las órdenes, probablemente más por curiosidad que por rebeldía, y enfoca brevemente hacia abajo, hacia la revolución que estaba teniendo lugar, en ese preciso momento, a ras del suelo. Pese a que estas imágenes no fueron emitidas, su gesto supuso el primer acto revolucionario de las cámaras rumanas. No sería el último.

Farocki compara estas imágenes con las que fueron emitidas por televisión, cuyo particular remontaje hace parecer que la multitud estaba aclamando al dictador, en vez de estar abucheándolo. Esta manipulación mediática de la toma de la calle se evidencia en un plano muy sencillo, pero absolutamente efectivo, en el que un videoaficionado rueda desde su salón las imágenes que se están emitiendo en la televisión -un discurso aplaudido por las masas-, para, a continuación, girar la cámara hacia la ventana -de forma muy similar a la del “Rollo 127” que recuperó Moreira Salles-, y así mostrar una realidad muy diferente; una calle tomada por una masa envalentonada que se dirige a la plaza de la Victoria con intención de derrocar a un dictador. Estos planos tomados desde la seguridad de las ventanas son muy frecuentes durante los inciertos primeros días de la revolución rumana. Entre ellos destaca un plano nocturno en el que, nuevamente, no puede verse a la masa, tan solo las velas que portan los miles de manifestantes, así como también escuchar el rumor de sus voces. Esta masa no es visible, pero sí perceptible, no se ve, pero se siente. Esta es otra sutil manera de Farocki de afirmar que las imágenes insinúan realidades, pero son sus códigos de lectura los que determinan su mensaje, que ya no puede medirse en términos de correcto o incorrecto, sino tan solo en términos de eficaz o ineficaz.



Tal y como también ocurría en el “Rollo 127”, poco a poco, la cámara va cogiendo confianza y acercándose a las numerosas manifestaciones y disturbios que colapsaron Bucarest en esos días. Para enunciar este pasaje, *Videogramas de una revolución* compara dos imágenes tomadas en días consecutivos desde la misma tarima en la plaza de la Victoria: el epicentro de la revolución. El primer día, la cámara, que permanece fija en el balcón presidencial, se gira hacia la multitud sublevada, probablemente también como un gesto instintivo, pero, al ser consciente de su error, corrige con rapidez su encuadre. Al día siguiente, desde ese mismo lugar y probablemente con el mismo operador, la cámara, no solo gira hacia la plaza en numerosas ocasiones, sino que también el tipo de mirada es diferente; lo que ayer fue fruto del instinto y la urgencia, hoy se detiene en la multitud con intencionalidad y curiosidad. Los vientos están cambiando y las imágenes avanzan con él.

A partir de ese momento, las cámaras abandonan las alturas y bajan a la plaza, uniéndose así a los miles de personas que estaban tomando las calles de Bucarest. Se podría decir, por tanto, que la cámara rumana, definitivamente, había cambiado de bando. Sin embargo, Farocki sigue recelando de las imágenes, y para fundar sus sospechas compara dos planos del despegue del helicóptero en el que el matrimonio Ceaușescu huye de la ciudad. El primer encuadre lo registra una ciudadana que celebra la victoria de la revolución desde la plaza, por lo que no sería descabellado suponer que responde a un acto de libertad y regocijo. El segundo encuadre, por el contrario, lo filma un policía desde un edificio colindante a la plaza. ¿Cuál es la verdadera intencionalidad de esta segunda toma?, se pregunta Farocki, ¿responde también a un acto de libertad?, ¿o es, más bien, un intento de proteger la huida del dictador? La cinta, por su parte, no ofrece ninguna respuesta, pero sí deja claro que la revolución rumana sirve de pistoletazo de salida para un nuevo mundo en el que el control sobre las imágenes y su registro se ha convertido ya en una utopía, como bien quedó demostrado en obras posteriores, como *Whose Streets?* y su esclarecedor *copwatch*.

Por otra parte, resulta paradójico en la narración que, pese a la permanente desconfianza de Farocki en los medios, los revolucionarios rumanos decidan, casi como primera medida, tomar el control del canal estatal, como ya hicieran las mujeres de *Born in flames*. El pueblo clama por la verdad a las puertas del edificio, conocedor de la feroz manipulación mediática del Gobierno prosoviético. Las cámaras se adentran, por fin, en el interior del edificio televisivo a oscuras, con la

lente tapada, muy probablemente por la chaqueta del propio operador, mientras un grupo de jóvenes intenta confrontar al director del canal, que, a su vez, se niega a abandonar el edificio. Todos luchan, de esta forma, por el control mediático, conscientes, quizá por primera vez, de que en esos plató se libraría una batalla fundamental para el éxito o el fracaso de la revolución en ciernes. Tanto es así, que cuando los sublevados afirman que la televisión está con ellos, le otorgan el mismo nivel de importancia que al referirse a la adhesión del ejército, considerando, por tanto, ambas cuestiones herramientas igualmente poderosas para su triunfo entre el pueblo.

Una vez que los sublevados se hacen con el control del canal, comienza un nuevo debate sobre qué contar, pero, sobre todo, acerca de cómo contarlo. Ya en el primer mensaje de los revolucionarios al pueblo de Rumania se percibe una enorme incomodidad en el orador, a todas luces más acostumbrado a las antiguas fórmulas y canales de comunicación que a los entresijos del nuevo medio televisivo. El *zoom-in* a su rostro denota sus dudas y su innecesario estatismo, probablemente fruto de su propia inseguridad, y, de esa manera, en el vértice de una pirámide de hombres serios e inmóviles portando banderas, se convierte en el epitome de un lenguaje ya obsoleto, que parece artificioso, desfasado y carente de sentido frente al croma azul ante el que todos posan para las cámaras. Tras el corten, el orador no puede sino derrumbarse sobre una mesa, exhausto tras el gran esfuerzo de adecuar su discurso al nuevo lenguaje televisivo. La revolución mediatizada acababa así de nacer. Sin embargo, en ese mismo momento, cabría plantearse si estas nuevas imágenes revolucionarias, que llaman a los militares a unirse a la causa y a los ciudadanos a recuperar el orden social, responden al clamor del pueblo o, en su preparación, en su propia construcción, se han convertido también en herramientas de control de masas. Según la tesis expuesta por el propio Farocki, la respuesta solo podría ser esta segunda opción.



Para profundizar aún más en esta cuestión representacional, Farocki analiza la dimisión del primer ministro que, debido a un fallo técnico, no puede ser emitida en directo. Por eso mismo, se insta al político a repetir su discurso de nuevo ante las cámaras. El primer ministro reformula un poco sus palabras en esta segunda ocasión, mostrándose mucho más cercano al pueblo sublevado. El discurso que ha pasado a la historia es pues un discurso repetido, ensayado y artificial, representado por y para las cámaras que, tal y como Farocki sospechaba, no solo transmiten el acontecimiento, sino que también contribuyen a su propia construcción. Del mismo modo, como las cámaras no dejan de grabar en ningún momento, incluso cuando no están en “el aire”, logran captar una serie de gestos y actitudes “fuera de cámara” que, a veces, aportan más información que el propio discurso “a la cámara”. De esta forma, hay políticos que cuando creen estar *off the record* permanecen altivos o apáticos, pero ante la cámara transforman su discurso, posicionándose al lado de la revuelta. Por tanto, cuando Farocki muestra el dispositivo que hay detrás de las imágenes históricas, de aquellas que han pasado a la posteridad, es decir, cuando evidencia cómo han sido registradas, así como sus ensayos y sus correcciones, consigue impregnarlas de una pátina de falsedad, de extrañeza e, incluso, de cierta absurdidad.

En este nuevo régimen de representación, tanto las imágenes como sus intenciones se vuelven mucho más difusas y confusas. Aunque Farocki intente mostrar el mayor número posible de puntos de vista, y tenga, en todo momento, la intención de dar fiel cuenta del acontecimiento, ni puede ni pretende abstraerse de que algo de su esencia se le escapa entre los dedos, evaporándose por las fisuras que se crean entre las diversas imágenes. En el tramo final de la cinta, los cuerpos sin vida del matrimonio Ceaușescu se muestran por televisión, junto a las declaraciones de Nicu, uno de sus hijos, obligado a comparecer ante los medios.<sup>213</sup> Los directores, en vez de rodar la televisión, como otras veces, se centran en las reacciones del pueblo al ver esas mismas imágenes, estallando en risas y aplausos. Es decir, ambos se apartan de

---

<sup>213</sup> En el último plano del film, Farocki expone el porqué de la revolución a través de las palabras de un obrero que explica cómo la corrupción, la carestía y el odio que provoca la diferencia de clase llevaron a Rumanía a sublevarse. Sin embargo, su discurso deja cierto regusto vacío, casi tanto como el de Nicu Ceaușescu afirmando que no sabía nada sobre la tiranía de su padre. Gracias al democratizador registro digital, ambos discursos quedan equiparados ante los ojos de la historia, como elementos igualmente útiles a la hora de recomponer ese momento histórico. Pero, ¿sería posible que el vacío que impera en ambos discursos tenga que ver, precisamente, con esa inclusión de la imagen y el discurso obrero en las lógicas del mercado a través del digital?, y, de ser así, ¿en qué lugar dejaría eso al digital, en teoría, el arma democratizadora de la imagen por excelencia?

la imagen ya conocida y producida para construir otra nueva. Sin embargo, cada una de sus imágenes, pese a su multiplicidad y diversificación, evidencian ese “nosequé” que se escapa, evasivo e inconcreto, y que, en cierto modo, reafirma la vacuidad contemporánea que se refería al principio de este mismo apartado. *Videogramas de una revolución* se concibe pues a sí misma como un intento, o mejor, como un esfuerzo por disociar hechos aceptados, tanto visuales como conceptuales, para después entretener cuestiones con las que el espectador pueda, a su vez, establecer conexiones múltiples y propias. Se trataría, por tanto, de una consciente invitación al intercambio. De ese modo, el “puño conceptual” de Farocki, como ya planteó más literalmente en *Fuego inextinguible* (*Nicht lösches Feuer*, 1969), no se alza hacia el espectador en signo de levantamiento, es decir, tomando partido, sino que descansa en espera de una acción impredecible, y, por eso mismo, tomando posición. Sin embargo, ese puño no está, en modo alguno, carente de furia o resistencia, sino que tan solo aguarda una ocasión, quizá más venturosa, para golpear al espectador, ya sea con un cigarrillo que afirma el poder destructivo del napalm o con una revolución televisada que deconstruye la historia rumana tal y como ha sido contada (Didi-Huberman, 2013: 17-18).

Susan Meiselas regresa en *Pictures from a revolution* (Meiselas, Rogers y Guzzetti, 1991) a la Nicaragua que había fotografiado durante la revolución sandinista a finales de los años setenta. La fotógrafa revisita el pasado a través de su propio material, con la intención de comprobar si, tal y como ella misma teme, sus fotografías han perdido su significado con el transcurso de los años. Su viaje se plantea pues como un proceso de recontextualización de sus propias imágenes, pero también de los gestos que aparecen en ellas. Meiselas vuelve a recorrer el mismo camino que transitó hace más de veinte años, tratando de volver a encontrar a los protagonistas de sus propias fotografías, y quizá intentado, a su vez, reavivar en sí misma la pasión que un día encontró en la Nicaragua revolucionaria. Cuando por fin se halla frente a alguno de sus protagonistas, Meiselas suele preguntarles qué recuerdan y cómo se sienten con respecto a aquellos días. Su proceso memorístico viene siempre propiciado por las propias imágenes de la revolución, que evocan en ellos un valor testimonial –“es cierto, yo estuve allí, yo lo viví”-. En los años setenta, Meiselas creía que, ya que el archivo hablaba siempre en presente, las fotografías podían llegar a parar el tiempo. Así, al congelar su propio momento de enunciación, las imágenes eran el único presente continuo posible, es decir, la única forma de permanecer.

Sin embargo, cuando los testigos se ven a sí mismos hoy en día, comprueban que, efectivamente, son los mismos, pero que, a la vez, son otros distintos. Tanto ellos como su entorno y su interior han cambiado profundamente, incluso llega a parecer que las propias fotografías se han transformado y que ya no dan cuenta de “la realidad”, sino que lo que muestran es “una realidad” ajena, que no solo es ya inexistente, sino de la que se duda que alguna vez llegara a existir.

Algunos de los testigos siguen defendiendo la revolución desde el presente, aunque quizá solo sea porque ya no tienen otro remedio. Justo, un antiguo luchador sandinista, pone en palabras esta misma necesidad compartida: “Necesito creer que puedo cambiar algo, he vivido todo este tiempo por esa posibilidad. No logramos todo lo que queríamos, pero la revolución no nos ha mentido, solo le cortaron las alas”. Frente a la cámara de Meiselas, Justo continúa pues buscando tenazmente en el pasado razones que justifiquen su presente -“no puedo aceptar que murieran por nada. No puedo traicionar eso”-. Sin embargo, pese al ardor de sus palabras, se puede percibir en él, y en muchos de sus compañeros, el desengaño de una revolución que, pese a la ilusión inicial, solo les ha traído más miseria; “los sandinistas nos traicionaron al tirar por el comunismo, nosotros peleábamos por ser libres”; “no valió la pena. Ahora no soy nada, solo un obrero luchando por sobrevivir, y eso duele mucho”. Del mismo modo, Pablo, el joven guerrillero que arrojó un coctel molotov en una famosísima foto de Meiselas que, en su día, se erigió como el símbolo internacional de la revolución sandinista, repite su propio gesto con la fotografía en la mano. Este hombre, convertido en agricultor y padre de familia numerosa, no solo explica el contexto de la imagen, sino que también siente la necesidad de emularla, intentando quizá reflejarse en la fotografía para reencontrar un brillo en su pasado que sea capaz de recontextualizar su árido presente.

Por el contrario, otros testigos, que quizá han entendido que, en realidad, nada cambia nunca demasiado, se miran a sí mismos como si fueran otros; negando así haber formado parte de la Guardia Nacional o evitando reconocer que son aquellos que se ocultan tras las máscaras con las que un día se cubrieron para proteger su vida del mañana, esa misma vida que se ha convertido en la de hoy. En cualquier caso, todos fingen no reconocerse en las imágenes de Meiselas, quizá para evitar posibles represalias o quizá por miedo a mirarse a sí mismos en el espejo del presente. Por tanto, para evitar tener que evocarse, se excusan en

que el tiempo cambia a las personas y que, como consecuencia, si bien hoy ellos se parecen a esos rostros, actualmente, las personas de las fotografías ya no se parecerán a las de las imágenes, es decir, ya no serán los mismos, como tampoco ellos los son. Pese a sospechar que no dicen la verdad, los testigos, en realidad, no están mintiendo; ya que tal y como Meiselas está pudiendo comprobar, el tiempo efectivamente cambia a las personas, pero también lo que las cosas significan; y aunque hace años, la autora creyese en la inmutabilidad de las imágenes y en su capacidad para detener el tiempo, ahora se da cuenta de que para la gente el tiempo nunca se detiene y de que, si bien sus fotos quizá cuenten un cierto tipo de verdad momentánea, esta jamás será suficiente, porque nunca apelará a las consecuencias del tiempo, la única verdad que cuenta para los protagonistas de cada imagen.

La cámara, el pensamiento y la voz de Meiselas vagan por tiras y tiras de fotos antiguas y carretes archivados, recorriéndolas con cuidado y con nostalgia, como si fueran antiguas reliquias, y el viento o la luz pudieran convertirlas en polvo. La toma de la calle nicaragüense, que más adelante se convirtió en la revolución sandinista, forma parte de ese universo de imágenes frágiles, pálidas, que han perdido su contexto y, por tanto, buena parte de su sentido; y aunque en las fotografías de Meiselas, esta toma de la calle se percibe con claridad meridiana en las calzadas, en las barricadas y en los piquetes, al igual que la manifestación escondida al fondo del plano de Farocki, sus códigos de lectura han cambiado, impidiendo una total aprehensión de su significado. Tanto es así, que a veces ni siquiera los propios protagonistas logran reconocerse a sí mismos ni a su propia toma de la calle en las imágenes. De ese modo, en esta quebrantada esfera memorística a la que ha sido relegada, la toma de la calle es pasto de la *performance* y la recreación.

Así, año tras año, en un pueblo cercano a Managua, se celebra un festejo popular en el que se reproduce la toma del cuartel de la villa que se llevó a cabo en 1979. Hoy, la cámara de Meiselas corre con los aldeanos por una embarrada acera, que otrora albergó una revolución verdadera, hasta detenerse ante los falsos cadáveres de varios soldados. Todos los aldeanos les hacen fotos, ríen, bailan, fingen luchar y tomar la calle como antaño, recreando su propia memoria histórica, pero también, en cierta manera, vulnerándola, al contribuir a esa pérdida de significación y contexto que ha condenado a la revolución sandinista al sempiterno vacío de sentido que la asola en la actualidad. En esa misma línea, un enorme mural del *molotov man*, que otrora presidió una plaza en



Managua, ha sido completamente pintado de negro.<sup>214</sup> Ninguna imagen ha sustituido a la anterior, esta simplemente ha ido borrada. En definitiva, nada queda y nada permanece, y las imágenes poco pueden hacer contra eso. Los símbolos de la revolución sandinista se han convertido en suvenires de mercadillo, que se venden en forma de banderas, mecheros o llaveros. Meiselas termina pues su viaje con muy pocas certezas, pero muy malas perspectivas: “Quizá nunca volveré a ver con la misma claridad que la guerra va a continuar. Nadie quiere, pero ya nadie sabe”. Y es esa pérdida de memoria y de significación la que, según ella, volverá a llevar a Nicaragua al desastre. Para cerrar su pronóstico, en la última secuencia, Meiselas superpone una imagen de una gran plaza de la capital hoy, completamente vacía, sobre otra de la misma plaza en 1979, abarrotada por una multitud que celebra el triunfo del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional); “¿en qué se ha convertido la revolución?, en la tristeza del no saber, quizá nunca lo sabré. Para algunos de nosotros fue perder un sueño, para los nicaragüenses es mucho más”. Y más allá de la nostalgia y el vacío, es, precisamente, en esa aceptación del no saber, en esa asunción de la total falta de certezas donde Meiselas afirma el rasgo más contemporáneo de su relato.



<sup>214</sup> En los años sesenta y setenta, muchos artistas latinoamericanos encontraron en el muralismo una opción ideal para retomar las calles de las capitales ante la feroz intervención política callejera. Esta expresión artística, contraria al elitismo de los museos y las bellas artes, intentaba producir un arte público y colectivo, que se implicase en las transformaciones sociales que estaban teniendo lugar en todo el continente a través del didactismo y la concienciación (Longoni, 2014: 152-153). La desaparición del mural del *molotov man* apunta pues al desmembramiento de esta línea de pensamiento, que asociaba vanguardia y revolución, y, al mismo tiempo, arte y colectividad.

Wilkerson plantea en *An injury to one* (2003) un recorrido muy diferente por las imágenes del pasado, en este caso, por las de la lucha de los primeros mineros sindicalistas de Butte en Montana. La cinta se centra en la figura Frank Little, un líder sindical asesinado en extrañas circunstancias en 1917, en medio de la feroz batalla que enfrentaba a los *wobblies* de la zona y a la compañía minera Anaconda. Este cruento conflicto desembocó en la Matanza de Anaconda Road de 1920, en la que el crimen organizado, la Agencia Pinkerton y los intereses capitalistas se entretrejieron en un complejo cruce de opresores y oprimidos, que se saldó con la vida de un minero y dejó otros dieciséis heridos. Estos hechos, al igual que la muerte de Little, nunca fueron juzgados. Wilkerson lee así la historia de la lucha sindical estadounidense a contrapelo, y más de ochenta años después, descubre seísmos en la sociedad norteamericana que no son más que réplicas de ciertos terremotos que tuvieron lugar durante ese periodo y en ese lugar concreto.

Por otra parte, *An injury to one* lleva la sobreabundancia de imágenes contemporáneas a su máximo exponente, utilizando de una forma expresiva, dramática y, prácticamente constante la multipantalla.<sup>215</sup> De este modo, al contraponer en el mismo cuadro las imágenes del pasado -los abusos sufridos por los *wobblies*- con las del presente -la toxicidad y la carestía económica y cultural que sufre la Montana actual-, Wilkerson disocia y, al mismo tiempo, asocia violentamente la causa y el efecto de un mismo proceso de injusticia, uniendo así un crimen particular con otro colectivo. Pero, gracias a la ausencia de montaje lineal y de su consiguiente progresión dramática, la multipantalla despoja al espectador de la satisfacción de la catarsis narrativa y de la explosión del espectáculo cinematográfico (Thoret, 2006: 328-330), condenándolo a resistir el feroz envite sin asideros.

Las imágenes escogidas, tanto las pasadas -la mayoría- como las presentes, son casi todas fijas, es decir, fotografías, carteles, dibujos y grabados sobre los que la cámara avanza. Aunque también hay lugar

---

<sup>215</sup> La pantalla dividida cuestiona la propia "naturaleza arbitraria de la edición, la muesca que divide el plano y destruye el retardo que separa la mirada de su activación, devolviendo, por tanto, al corazón de la imagen aquello que el cine clásico siempre había tratado de ocultar: el pegamento o la conexión" (Thoret, 2006: 326). Teniendo en cuenta que entre las dos o más mitades del cuadro siempre circula algo, este tipo de montaje reconstruye un vínculo roto con anterioridad, deshaciendo la unidad de cada imagen para crear un significado nuevo. Así, mirada bajo este prisma, la pantalla dividida es la "versión terminal de la esquizofrenia interna del cine de la asfixia" de la que hablaba Thoret y que tanto definió el cine norteamericano durante décadas. Dicho de otro modo, según este planteamiento, la división de la pantalla es una consecuencia directa del hecho de que ni el cuerpo ni el espacio de la película sean ya capaces de contener la energía del mundo (*idem*).

para algún vídeo de la zona en la actualidad, estos continúan dando una poderosa sensación de estatismo. El dinamismo, el ritmo y la tensión de la obra no se consiguen pues con la acción interna de las imágenes, sino mediante su baile en la pantalla, así como con su relación con otros elementos figurativos, como el fondo de la pantalla, el texto, la voz en *off* o la música, que logran crear una suerte de coreografía que, además de aportar datos, relaciones y diálogos entre diferentes acontecimientos, tiempos e imágenes, también generan un tono emocional muy concreto. El uso de este tipo de recursos gráficos no es accesorio, como ocurre en la mayoría de obras documentales, en las que el texto impreso en pantalla solo sirve como mero apoyo a las imágenes, sino que, por el contrario, forma parte consustancial del mensaje y del hilo narrativo, en ocasiones, incluso a un nivel mayor que el de las propias imágenes. Un representativo ejemplo de este preponderante empleo del grafismo es el contador que va subiendo hasta los mil mineros muertos en accidentes laborales, mientras que la imagen se detiene en varias panorámicas del paraje de Montana y la voz en *off* informa sobre los intereses de la compañía minera. Así, pese a todo el envoltorio visual que lo rodea, el verdadero sentido del mensaje está en ese contador. Con ese sencillo elemento, Wilkerson resignifica las imágenes y los datos ofrecidos, otorgándoles otro código de lectura diferente, en el que las bucólicas minas o los informes estadísticos de la compañía adquieren un nuevo brillo al relacionarse directamente con los muertos que generaron.



Este tipo de juegos gráficos son una constante a lo largo de toda la cinta: letras que se unen y se separan conformando palabras nuevas; vídeos que, en realidad, son fotos animadas; hechos significativos contados a través de dibujos; cifras y datos que, a veces, contradicen lo que se ve en las imágenes o incluso lo que se dice en la voz en *off*; juegos con el color de las fotografías que van cambiando a medida que los obreros mueren; o también espacios vacíos que sustituyen partes de la imagen para evidenciar su pérdida, vulneración u olvido. Son también muy interesantes, en este sentido, los efectos de movimiento que se imprimen en las imágenes y en los grabados antiguos. Estas

digitalizaciones generan un hilo de movimiento de izquierda a derecha o viceversa, que redonda en la línea dinámica que define toda la obra; el desplazamiento de las imágenes hacia el exterior del cuadro, como un carrete de fotos o una película de cine que avanzara hacia fuera en ambos sentidos, afirmándose así en la idea de que tanto las imágenes como el tiempo actúan de forma bidireccional, o lo que es lo mismo, que “todo afecta a todo”.

Es harto significativa, a su vez, la casi total ausencia de personas en todas estas imágenes que, en su mayoría, muestran espacios vacíos -la fábrica, las minas, la carretera en la que los mineros fueron asesinados-. Esta tónica se rompe a partir de la presentación de Frank Little, con una imagen pixelada en la que, poco a poco, se va dibujando su cara. Bajo su rostro, el texto explica cómo el capitalismo borra todas las imágenes que significan algo para aquellos que se le oponen, como la del propio Little. Este casi desconocido líder sindical fue linchado y colgado bajo un cartel de advertencia, que ya era un juego gráfico en sí mismo: “Depth 3-7-77”, es decir, las dimensiones de una tumba. Siempre se ha sospechado que la compañía minera estaba detrás de la muerte del “agitador”, tal y como lo definen los atestados policiales. Sin embargo, las versiones existentes sobre su asesinato son muy variadas: unos creen que los responsables fueron los detectives privados de la Agencia Pinkerton, con el fin de desacreditar al partido laborista de Montana, otros que lo ejecutaron los propios sindicatos para provocar una escalada de violencia que los beneficiara, o, incluso el escritor Dashiell Hammet, que escribió sobre Anaconda Road en *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929), cuenta que, en su día, le ofrecieron dinero por matar a Little. Lo único que sí es seguro es que, tal y como Wilkerson apunta, las pruebas del caso desaparecieron y nadie fue detenido.

Wilkerson considera que la muerte de Little fue utilizada a su favor por todos los actores del conflicto, con el objetivo de poner fin a una huelga que ya no parecía beneficiar a nadie. Sin embargo, su asesinato, y, sobre todo, la total falta de consecuencias, caló en el imaginario colectivo, ya de por sí caldeado, y provocó una enorme toma de la calle, la más grande de Montana hasta la fecha, con más de ocho mil personas, que, a su vez, fue duramente reprimida. Tras esto, sorprendentemente, todo el asunto fue olvidado. Así, la imagen del rostro de Little se va pixelando otra vez, sumiendo su legado, de nuevo, en el olvido. La cuestión más significativa para Wilkerson es cómo estas muertes individuales, la de Little y las del resto de mineros de Butte, provocaron un cambio

colectivo en la percepción de los derechos legales, sociales y penales de los obreros sindicalistas de todo el país -“an injury to one, becomes an injury to all”-.

Y es que estas muertes, y todas las que les siguieron, no fueron investigadas, en buena parte, porque las víctimas habían sido acusadas previamente de sedición, un viejo concepto legislativo que, a efectos prácticos, permitía detener o deportar a un “criminal”, únicamente por considerársele peligroso para el país. Sin embargo, en la época de Little y del nacimiento de la IWW (Industrial Workers of the World), esta práctica comenzó a utilizarse como arma política y permitió perpetrar más de diez mil arrestos y deportaciones irregulares contra sindicalistas, en una suerte de suspensión autorizada de sus derechos civiles y legales. Lo más preocupante para el autor es que esa ley, que se popularizó como herramienta represiva a principios de siglo, sigue vigente hasta el día de hoy. La cinta enuncia pues esta progresiva colectivización de la injusticia mediante una interminable tira de fotos policiales -de frente y de perfil- de todos los sindicalistas detenidos en esos años, que avanza de derecha a izquierda, mientras la voz en *off* afirma que fue, precisamente, en esa época y en esas detenciones, cuando se gestó el germen del posterior macartismo de los años cincuenta. De esa sutil manera, desde la Montana actual, Wilkerson estaría afirmando que el viaje original de la dura represión macartista, que tanto definió el imaginario colectivo e ideológico estadounidense, pasa, inevitablemente, por los piquetes de Anaconda Road.



*An injury to one* culpa al capitalismo de la muerte de Little, pero también de la muerte de toda la zona minera -“nuevamente, to one-to all”-. Sus lógicas neoliberalistas asolaron durante años el paraje de Butte, pervirtiéndolo, envenenándolo y convirtiéndolo en el Poisonville sobre el que Hammet escribió en su día. Wilkerson cierra su obra en 1995, cuando la toxicidad de la mina ha contaminado la atmósfera y el agua de la zona. Pese a ser conscientes de su envenenamiento progresivo, muchos de los nietos de los mineros que se rebelaron en Anaconda Road se han visto obligados a quedarse y habitar en un entorno insalubre. Por primera vez en la cinta, las personas dominan las imágenes; hombres, mujeres y niños juegan con armas, ríen y lloran, avanzando a trompicones por el desolador escenario del lago tóxico, huyendo siempre en cualquier dirección hacia el fuera de campo, como si estuvieran tratando de escapar, de ese modo, de la devastadora pantalla dividida que, a su vez, les enclaustra inmisericordemente en su ponzoñosa realidad. Las imágenes de una bandada de patos muertos al posarse en el agua contaminada del lago de Butte rubrica el pensamiento de Wilkerson, que considera que solo ahora, a partir de sus consecuencias a largo plazo, se puede mirar con perspectiva lo ocurrido en 1917, para tratar así de clarificarlo y quizá encontrar al fin justicia.

Sin embargo, es una tarea harto difícil la de reensamblar el hilo del tiempo, sobre todo cuando tantas cosas se han destruido o perdido por el camino. Tal y como demuestran las múltiples imágenes divididas de los pájaros muertos, la historia no puede ser expurgada fácilmente y, quizá, con su suicidio masivo en el corazón mismo del pueblo, estos patos estaban tratando de decir algo, o tal vez, de remarcar, de algún modo, la escena de un crimen olvidado; un abuso individual y colectivo que, antes de que Wilkerson lo rescatara, había perdido su significado e ignorado sus propias consecuencias, esas mismas que Meiselas consideraba tan necesarias para comprender la verdad de cualquier acontecimiento. En definitiva, lo que Wilkerson trata de hacer con su pantalla dividida, en el fondo, es lo mismo que lo que Farocki pretendía conseguir con sus puntos de vista múltiples y Meiselas con la recontextualización de sus imágenes: devolver un sentido perdido tanto a las imágenes como a las luchas.

### **3.3.2 Buscarse a sí mismo en las imágenes**

Si Farocki, Meiselas y Wilkerson buceaban en las imágenes en busca de un sentido político anhelado que, si bien los afectaba, no los definía, Foreman y Carri tienen como objetivo encontrarse a sí mismos a través de sus películas. El punto de partida de esta búsqueda identitaria es la reconstrucción de la figura paterna ausente,<sup>216</sup> que, de algún modo, sintetiza ese profundo vacío de sentido que antes colonizaba únicamente las imágenes, y que ahora, también contamina la propia identidad de los autores. Estos dos cineastas tratan, por tanto, de rellenar esa lacerante ausencia -del padre, del sentido y de la propia identidad-, a través, por un lado, del análisis de unas imágenes en las que, en realidad, ya no confían y, por otro, de unas luchas políticas que tampoco comparten. Para compensar esa gran carencia, ambos tratan de incluirse constantemente en el relato, es decir, de construirse en torno a sus propias imágenes, ya sean de archivo o generadas, entendiendo así el cine como una palanca redentora con la que intentar encontrar respuestas a su propio vacío interior. Sin embargo, en el fondo, estos dos autores son conscientes de que su empresa parte ya fracasada de antemano.

Tras la muerte de su padre, el reconocido documentalista norteamericano Arthur MacCaig, Foreman tiene la oportunidad de sumergirse en el apabullante archivo paterno en *La imagen que te faltaba* (*The image you missed*, 2018). Todas estas imágenes llevan impresas las ideas, las ilusiones y las luchas del hombre que las filmó, el mismo que con su abandono marcó el devenir de la vida de su hijo. MacCaig dedicó su vida al documental político, especialmente a las luchas por la independencia de Irlanda del Norte y del País Vasco. En uno de sus viajes a Irlanda, conoció a la madre de Foreman, pero, pese a estar en relativo contacto con ella y con su hijo, eligió permanecer alejado de ambos poco después. El primer gesto autoral de Foreman -asegurarse de estar rodándose a sí mismo en el espejo- es, de por sí, bastante significativo desde el punto de vista figurativo. No contento con

---

<sup>216</sup> Diferentes autores, entre los que destaca Bauman, coinciden en señalar que la sociedad posmoderna tiene como uno de sus rasgos principales el rechazo a la autoridad, algo que, según él, resulta muy característico de una sociedad narcisista. Una consecuencia lógica de este rechazo a la autoridad es el desvanecimiento de la figura paterna, que siempre ha encarnado, por un lado, esa misma autoridad y, por otro, el vínculo con la tradición y la identidad. El padre deja entonces de ser “referencia” para convertirse en “ausente”, ya bien sea porque, efectivamente, no está, o bien porque ha dejado de ejercer como tal, alumbrando un nuevo modo de paternidad periférica. Así, siempre de acuerdo con Bauman, cualquiera que avance sin unos vínculos filiales sólidos -como Foreman o Carri- está condenado a vagar en pos de su propia identidad perdida, es decir, en busca de unas raíces sobre las que poder asentarse y crecer (cit. en Martínez y Orellana, 2010: 43).

arrancar de esa forma su obra, Foreman también explicita verbalmente su propio gesto inicial: “Ahora estoy haciéndome un *zoom* en el espejo”. Así, en ese acercarse a su propio rostro semioculto tras la cámara, el autor ya está enunciando su objetivo último: exorcizar el fantasma del padre para poder, al fin, darse lugar e imagen a sí mismo.

Así pues, si *For Sama* era la carta de una madre a su hija, *La imagen que te faltaba* es un reclamo de un hijo a un padre muerto, al que se dirige constantemente. De ese modo, Foreman se sumerge en el archivo de “la vida de un hombre que no conozco”, para descubrir quién era su padre, pero, de paso, también para encontrarse a sí mismo. Sin embargo, a pesar de buscarle tanto en sus rápidas y explosivas tomas de las calles irlandesas como en los vídeos caseros y cotidianos del documentalista, y pese a revisar sus entrevistas y vídeo-ensayos y a visitar y refilmar los mismos lugares que en su día MacCaig filmó, el hijo no logra encontrar al padre. De modo que, a pesar de todos sus esfuerzos, Foreman no consigue armar “una imagen de ti con todos estos restos, una ficción de quién pudiste haber sido”. Sin embargo, sí encuentra todo lo demás: los diversos destinatarios de la mirada paterna, sus ideas políticas, su propia concepción documental y autoral, hallando, por tanto, al autor, pero no al progenitor perdido.

En un intento de sortear ese profundo y autovaticinado fracaso, y también al no encontrar ni una sola imagen suya en el archivo de su padre, Foreman rebusca en su propio archivo personal, construyendo así una imagen imposible de sí mismo; siempre difusa, siempre velada, en la que nunca se le llega a ver con claridad, eclipsado quizá por la ingente riada de fotogramas paternos y, también, por sus propias réplicas invertidas de esas imágenes rodadas por su padre hace ya casi treinta años. De esa manera, cuando el hijo desanda los pasos del padre y filma su realidad bajo el prisma que este le impone desde el más allá, su propio tiempo y su propia ciudad le parecen ajenos, extraños, sin poder evitar pensar que las imágenes de MacCaig, extranjero en Belfast, tenían siempre más pasión e implicación que las suyas propias. Por tanto, Foreman, incapaz de encontrar su lugar en la nueva Irlanda de los veinticinco años de paz, no logra impedir que la mirada de su padre lo atrape y tampoco que acabe por ocultarlo.

Las primeras imágenes que Foreman selecciona del infinito archivo de MacCaig muestran a un grupo de encapuchados aclamados en un pub de Belfast en los años ochenta. La voz del hijo envidia, desde el



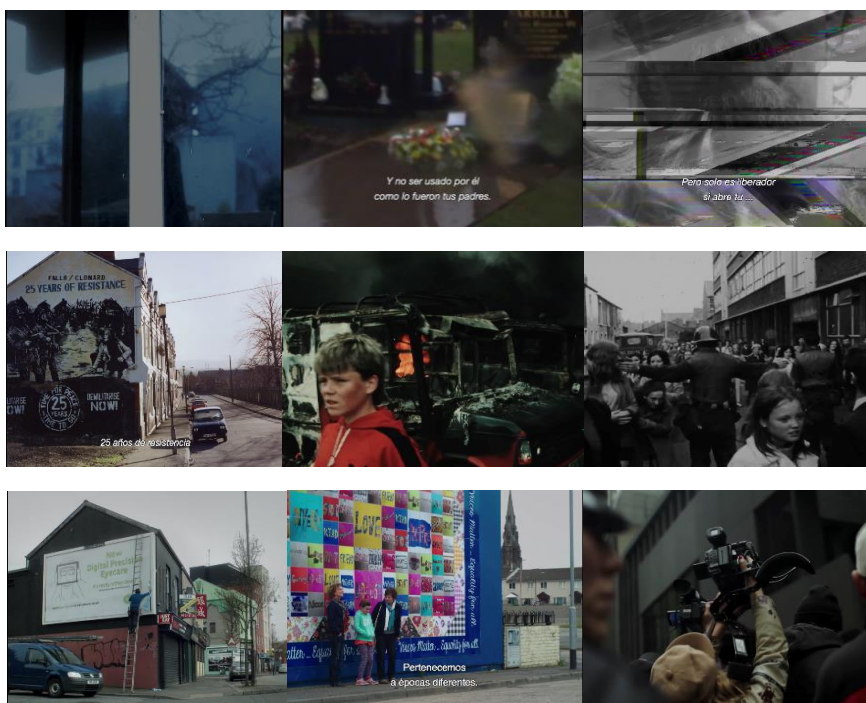
presente, el momento que su padre atravesó -tanto para vivir como para rodar-, así como su fuerza para mantener sus ideas intactas. Las imágenes de la lucha que su padre tanto amó llevan al hijo a preguntarse por su propia ideología y por su breve intento de filmar *Occupy Wall Street*. Un empeño que aparcó al darse cuenta de que a su alrededor había demasiadas imágenes vacías de contenido, preocupadas solo por su ejercicio formal. Foreman era consciente de que, al rodar una toma de la calle, inevitablemente se adoptaba una posición, pero siempre le preocupó lo que se quedaba fuera de esa demarcación. El joven percibía pues sus narrativas como parciales e incompletas, siempre al borde del derrumbe, por lo que no se veía capaz de crear una película objetiva en el sentido real del término, es decir, una que llegase a la raíz del problema, pero que, al mismo tiempo, no adoptase una postura neutral con la lucha de la masa. La conciencia de esa incapacidad es la que lo llevó a abandonar su proyecto. Así, ante esta nueva derrota personal, Foreman vuelve a dirigirse a su padre: “Envidiaba tu seguridad, tu capacidad para llamar a las cosas por su nombre. Para mí, nombrarlas era como estar ciego”.

Tras esta constatación de su propia falibilidad, Foreman contrataca rebelándose contra las imposiciones autorales de MacCaig. De esta forma, sobre las imágenes de su entierro, lo acusa de ser demasiado parcial y de no querer ver nada entre el plano y el contraplano, así como tampoco entre sus imágenes y sus ideas. “No puedes organizar eventos reales, que tuvieron su propia realidad, y luego darles un formato que te convenga. El trabajo es apropiarse del mito, no usarlo”. Pero él mismo se desmiente, a continuación, mediante una entrevista de su padre: “Te equivocas, el pasado tiene su propio poder, se alimenta de la creencia de la gente. Cuanto más lo enfocas, más realidad obtienes”. El entrevistador interviene: “Dices que la gente debería vivir en un vacío de memoria”. “No -responde MacCaig- digo que el pasado es una forma de leer el presente, aunque hables de un recuerdo falso”. Tras esta afirmación, la imagen se pierde entre las interferencias hasta, finalmente, llenarse de nieve. Foreman no responde a esta definitoria disyuntiva, dejando que sea el propio espectador quien la juzgue, pero sí se permite añadir no ya una justificación, sino más bien una reivindicación de su propio fracaso: “Tú empezaste cuando las cosas parecían posibles, cuando la lucha armada era una imagen en la que se podía creer. Yo empiezo a la sombra del fracaso de esos movimientos, de esas imágenes, sin un camino claro por delante”.

Si bien MacCaig rodó infinidad de marchas, disturbios y enfrentamientos con la policía, la toma de la calle permanece latente en las imágenes seleccionadas por su hijo. A excepción de una breve manifestación contra la discriminación a los nacionalistas, Foreman escoge narrar la realidad de los años más duros del conflicto irlandés mediante los indicios que esas mismas tomas de la calle ausentes dejaban en la vida cotidiana de la época. Así, casi siempre al fondo de la imagen, Belfast se puebla de pintadas subversivas, de carteles y murales o de cascotes en el suelo, que habitualmente eran utilizados como trincheras. Sin embargo, lo que más llama la atención de Foreman son las personas que habitan esas imágenes, en las que también se imprimen las huellas de una lucha omnipresente: de esta forma, los planos elegidos por Foreman muestran a unos niños viendo arder un tanque o jugando a imitar lo que ven en la calle -lanzando cócteles molotov o disparando desde una ventana-, un desfile de St. Patrick que también conmemora a las víctimas del conflicto o a unos jóvenes que ríen frente a un mural que celebra las acciones del IRA. Indicios, en definitiva, de una contestación apenas mostrada, pero que, al mismo tiempo, inculca cada una de las miradas autorales; tanto la de MacCaig como la de Foreman, que por fin logran confluír en un mismo lugar.

Foreman, como Meiselas, analiza cómo los símbolos de la lucha irlandesa se han prostituido con el paso del tiempo. De ese modo, en el mural donde antaño los soldados del IRA se inspiraban para sus luchas, hoy la gente se hace fotos con su *smartphone*. Y es que los lugares son los mismos, pero los significados no. Las luchas actuales parecen pues deslavazadas y empequeñecidas. Quizá el problema de Foreman no fuese su incapacidad personal como documentalista, sino la propia levedad de las nuevas luchas, en otras palabras, su futilidad, su acuciante falta de sentido. La última vez que Foreman vio a su padre le preguntó si se arrepentía de algo. Tras pensar unos instantes, le respondió que no. Tras esto, las imágenes son claras; las puertas se cierran y la búsqueda finaliza inconclusa. Como, en realidad, ya sabía desde el inicio, Foreman descubre que se había embarcado en una misión imposible; los fantasmas del pasado siempre estarán en el presente, y el vacío de un padre que elige vivir lejos no se puede rellenar revisitando su archivo; del mismo modo que, en muchas ocasiones, las heridas no pueden cerrarse, por lo que tan solo se puede aprender a convivir con ellas, como con los murales del IRA, hasta que se domestiquen y puedan así comenzar a superarse. Foreman concluye su obra de la siguiente manera: “Yo sigo buscando lo que no está aquí”, es decir, lo que nunca

podrá hallarse en las imágenes; el porqué del fracaso de una lucha o el sentido de la ausencia de un padre.



Carri, por su parte, plantea *Cuaterros* (2016) como una triple apuesta; por un lado, una investigación sobre Isidro Velázquez, el último gaucho sublevado del Chacó; por otro, un estudio sobre la violencia y las imágenes de rebeldía popular que, según ella, deben conectarse siempre con las ideologías que las expresan; y, por último, una reflexión sobre el cine y el proceso creativo, especialmente, sobre el suyo propio. Carri aborda esta búsqueda mediante su habitual complejidad narrativa, preocupándose más que por los propios acontecimientos históricos, por lo que estos significan en su propia actualidad. Del mismo modo, la autora también plantea el relato desde un prisma personal, haciendo coincidir su investigación histórica con la exploración de su reciente maternidad. Como no podía ser de otra forma, la memoria sigue siendo el estatuto principal de su obra, por lo que la madre primeriza no abandona la búsqueda del padre que comenzó en *Los rubios* (2003),<sup>217</sup>

<sup>217</sup> En *Los rubios*, Carri, como Foreman, también se enfrenta al fantasma de un padre ausente, famoso y con una gran implicación política. Roberto Carri fue un destacado ensayista y miembro relevante de la organización Montoneros, secuestrado y desaparecido cuando su hija contaba solo con tres años de edad. Lo que Carri pretende aquí es comprender su propio pasado a partir de comprender quiénes fueron sus padres, pero, también cómo Foreman, es consciente, de antemano, del fracaso anunciado de su obra como

sino que la siente reverberar, a su vez, en el descubrimiento del hijo - “mi hijo lleva a mi padre muerto”-. Este hilo hereditario le permite reflexionar sobre su propio legado y sobre el temor de repetir ciertos gestos heredados de sus padres, que aún ya carentes de sentido, pueden arrastrarla, de igual modo, a perpetuar una herencia de vacío y desidentidad con su propio hijo.

A diferencia de en *Los rubios*, Carri trabaja aquí sobre el archivo de forma concienzuda,<sup>218</sup> llenando la pantalla de imágenes a un nivel solo equivalente al de Wilkerson en *An injury to one* y su constante carrete de imágenes móviles, que, por cierto, Carri replica con mucha frecuencia. La multipantalla y el crepitar del parpadeo que anima las figuras sobre el fondo fijo de las fotografías domina también su puesta en escena. Así, numerosas y heterogéneas imágenes superpuestas, editadas de muy diversas formas, se suceden en pantalla a un ritmo vertiginoso. Los archivos de Velázquez, de las tomas de la calle montoneras, del dispositivo cinematográfico mismo o del propio archivo familiar de la autora se combinan en un contrapunto creciente que acaba convirtiendo la pantalla -siempre abarrotada, siempre sumando nueva información- en un *collage* que se transforma incesantemente a gran velocidad. Esta saturación visual se suma a la constante verborrea de la autora, que eleva su locuacidad de *Los rubios* a la enésima potencia. Carri vomita pues palabras sin cesar, hablando de sí misma y de su pensamiento, de las imágenes elegidas e incluso de los testimonios que otras personas han compartido con ella. Pero, sobre todo, Carri habla de cine, del cine como arma sanadora, pero también como castigo autoimpuesto.

Lo que Carri pretende con su obra es resignificar el concepto de cuaterismo y traerlo a la actualidad. Sin embargo, basa su intento en unas imágenes que no logra encontrar; una película desaparecida sobre Velázquez, teóricamente rodada en los años setenta, cuyo guion cayó en sus manos hace ya unos años y que le sorprendió por su gran parecido a *Los rubios*. El texto narraba un proceso de filmación, es decir, cómo se escribía, se ensayaba y se rodaba una película sobre el último gaucho sublevado en plena dictadura argentina. Pese a que múltiples testimonios lo afirman, Carri no está segura de que la película fantasma

---

tumba o monumento al padre. Por eso mismo, decide interpelar el sistema representativo que Roberto Carri encarna, negándose a heredarlo, en una suerte de parricidio figurativo, midiéndose así con él, no en el *ring* de lo ideológico, en el que se sabe vencida de antemano, sino en el del lenguaje estético.

<sup>218</sup> En *Los rubios*, Carri plantea una estructura híbrida, a caballo entre la construcción ficcional y el rigor documental, estableciendo, de ese modo, una cómplice cotidianidad con la cámara, mientras rebusca en su propia memoria, de la que también recela.

exista de verdad. De este modo, la representación se topa de nuevo con una imposibilidad, con una carencia, como las imágenes de la muerte del propio Velázquez, que tampoco existen -otro cuerpo que no aparece, otro juicio que no llega-. “Debería hacerse una peli de los Velázquez” es una frase típica en ciertos círculos de la Argentina, pero no se conoce ninguna hasta la fecha. Por eso, la idea de esa película retorna a la cabeza de Carri durante su postparto y le inspira para comenzar un proyecto personal que, si bien abandonó,<sup>219</sup> alumbró el germen de *Cuatreiros* varios años después.

Al dividir su pensamiento, su texto y su pantalla entre el cine revolucionario y la lactancia, entre las tomas de la calle y la vida familiar, Carri se interroga a sí misma sobre las formas de construcción de un mito, desoyendo así la voluntad del propio Velázquez, que según parece, no quería que se hicieran películas sobre su figura. Del mismo modo, la obra se cuestiona las formas de la metaficción hasta sus últimas consecuencias, centrándose en cómo una película sobre otra película, que quizá no llegó a rodarse, inspiró otra película que tampoco llegó a hacerse nunca. Pese a todo, esa cinta perdida sirve a Carri como punto de partida, es decir, como un *Rosebud* particular, para narrar su propia búsqueda personal. También Velázquez es, en cierta medida, una pistola de Chejov empleada para abordar la propia postura política de la autora, que se evidencia en sus constantes cuestionamientos. ¿Cómo se hizo esa película?, ¿dónde está la lata?, ¿qué testimonios sobre ella son fiables y cuáles no?, ¿es cierto que la muerte de Velázquez se rodó durante unos disturbios reales, aprovechando la violencia policial?

Preguntas y más preguntas que acaban llevando a la autora a la Cuba de 2003, pero que, dado su errático deambular, podrían haberla llevado a casi cualquier otro lugar. En ese momento, la incansable voz de Carri narra sus propias contradicciones en La Habana, llegando a temer que sus padres no la saludarán en el cielo por no haber sido capaz de entender una verdadera tierra revolucionaria. Aun así, Carri descubre en el ICAIC cómo la historia se esfuerza siempre por aflorar y por ser descubierta. De esa forma, en una lata escondida y renombrada para

---

<sup>219</sup> El guion que Carri comenzó a escribir planteaba tres tiempos diferentes, todos ellos interpretados por el mismo actor: el de Velázquez en su apogeo en 1969; el de un cineasta que realiza una película sobre el gaucho en el Buenos Aires de 1972, en plena dictadura; y el de un cinéfilo que descubre la cinta en 2010. La autora, en parte por las críticas que recibió, y en parte por su propia incapacidad para finalizar la historia de una manera adecuada, acabó por abandonar el guion antes de terminarlo. A lo largo del metraje de *Cuatreiros*, Carri comparte con el espectador su fracasado proceso creativo; desde que imaginó por primera vez la película anterior, hasta que la abandonó; así como las partes que escribió, los posibles títulos que barajaba, las opiniones que suscitó entre su círculo más cercano y, también, el porqué de su fracaso.

despistar, probablemente olvidada en las polvorientas estanterías del archivo institucional, Carri descubre un documental sobre Mao y también consigue ver, por fin, *Ya es tiempo de violencia*. La obra de Juárez sobre el Cordobazo y su particular llamado a las armas para luchar contra el capitalismo impacta profundamente a Carri, llegando a definirla como la mejor película del cine argentino. Tanto es así, que más de una década después efectúa su homenaje personal a la famosa secuencia que explica cómo construir un cóctel molotov, dedicándole una de sus omnipresentes tiras de imágenes, en la que la relaciona con Montoneros, con Cuba e, incluso, con su propio hijo.

En *Cuaterros*, la toma de la calle centraliza el relato de una forma mucho más evidente que en *Los rubios*. Todas estas marchas, narradas a trompicones y sin cronología alguna, intentan poner en relación el cuatrero y la actualidad, pero para lograrlo, transitan por otras manifestaciones populares, como el Cordobazo, las marchas montoneras o las ocupaciones universitarias. Carri bucea en todas ellas aprehendiendo cada detalle del pasado, cada gesto en desuso, cada objeto o cada prenda, intentando así captar y retener ciertos sentidos olvidados, acaso para siempre. “Aunque siempre no es un tiempo que exista, lo busco en los archivos. Noto que he pedido miles de latas de universidades tomadas. Intento ver algo en las imágenes oscuras, entender si la barricada la formaban bancos o maderos”. A su manera, Carri intenta dilucidar cómo se pergeñaron esas tomas de la calle, cuánto tuvieron de espontáneas, quiénes fueron esos jóvenes imberbes, incluso llega a interrogarse sobre sus propios objetivos -“¿qué hago con esto, con la grabación de unos jóvenes que querían cambiar el mundo”-. La duda, la reformulación y el autocuestionamiento vuelven pues a dominar una búsqueda que, en realidad, es la misma que la de *Los rubios*.

Pero sus padres tampoco aparecen en estas imágenes, por lo que al final, Carri decide abandonar su fantasmal persecución, porque “para sobrevivir, también hay que olvidar”. Argentina no tiene una cinemateca nacional, por lo que Carri desafía ese vacío memorístico con una obra que intenta ser un puente entre los vivos y los muertos y, a su vez, una ligazón entre las imágenes inexistentes, tanto de un cuatrero ajusticiado como de un padre asesinado, y las suyas propias. Y es que precisamente, en esa frontera liminal, se halla el motor creativo de Carri. “Ahí está mi película”, exclama en ese momento; la misma que el espectador está viendo; “la película sobre la película que no haré, la película sobre la obra de mi padre, sobre el último gauchillo alzado de la Argentina, la

película sobre la película desaparecida durante la última dictadura, la película sobre cómo el cuatreroismo de unos cuantos poderosos nos ha dejado una herencia de violencia inane”. Porque Carri, pese a todo, no quiere olvidar, porque entiende el cine como una inmanencia de la vida, de la que también surge la muerte. Al entender eso, “entonces y solo entonces, hago esta película”. Entonces y solo entonces, Carri acepta que el vacío no puede llenarse con imágenes, pero que la vida, como el cine, solo se trata del proceso de buscar.



### 3.4 Reformulaciones contemporáneas de herencias clásicas en la toma de la calle

Tal y como ya se ha afirmado, la permanente búsqueda del sentido perdido en la posmodernidad ha sumido a la representación actual en una crisis total. Uno de los síntomas más claros de esta crisis estética es un pertinaz retorno hacia antiguas tradiciones, quizá con intención de resucitar viejas deidades del imaginario, ya antaño vencidas y desaparecidas (Badiou, 2007-2008: 2). En este sentido, a lo largo de los últimos años, numerosas ficciones contemporáneas han heredado figuraciones clásicas o modernistas, a la hora de aproximarse a la toma de la calle. Así, obras como *Novecento (1900)* (Bertolucci, 1976), *Germinal* (Berri, 1993), *Domingo sangriento (Bloody Sunday)* (Greengrass, 2002), *Los miserables (Les misérables)* (Hooper, 2012) o *Detroit* (Bigelow, 2017), por

citar solo algunas cintas relacionadas con la tradición clásica, o *Los educadores* (*Die fetten Jahre sind vorbei*, Weingartner, 2004), *Film Socialisme* (Godard, 2010) o *State funeral* (Loznitsa, 2019), con la modernista, narran y ruedan sus insurrecciones populares o protestas sin poner apenas en cuestión las puestas en escena, figuraciones o semánticas previas, por lo que no aportan ninguna novedad significativa a las páginas de este estudio, pese a su calidad incontestable y a las innegables particularidades de cada una de ellas.

Por contra, otras ficciones actuales, que también heredan figuraciones previas de la toma de la calle, sí revisan estas tradiciones formales desde una contemporaneidad transformadora. De ese modo, a diferencia de las obras de Carri, Farocki o Wilkerson, este tipo de cintas siguen confiando, por un lado, en las imágenes y, por otro, en la fuerza colectiva de la masa; por lo que, en el momento de representar una sublevación, no sienten la necesidad de abarrotar la pantalla de imágenes en las que rebuscar un sentido perdido, como los autores anteriores, sino que siguen apostando por llenar el cuadro de personas que toman la calle. Sin embargo, al mismo tiempo, estas nuevas obras sí tienen a bien reformular los gestos y formas de acción colectiva de la masa, quizá tratando así de encontrar, en las tradiciones estéticas del pasado, nuevas significaciones a las luchas actuales. De esta forma, este tipo de ficciones también establecen un diálogo, acaso más sutil, pero igualmente fructífero que en los casos anteriores, con la sempiterna ausencia contemporánea de sentido, lo que permite a la toma de la calle clásica experimentar una “segunda vida” posmoderna en la ficción reciente.

### **3.4.1 La masa revolucionaria zombi**

Retomando el seminal ejemplo, ya apuntado en la introducción de este texto, del análisis comparativo del *deconpage* de *La madre* y de *Guerra mundial Z* se puede volver a afirmar que, si bien Froster hereda un tratamiento formal clásico de la masa, invierte completamente su papel dentro de la narración, pasando, así, de representar a una fuerza colectiva libertadora, que asume, en ese mismo momento, su propio poder, a encarnar otra masa igualmente poderosa, pero del todo desposeída de voluntad, esclavizada pues por el hambre y por su propia deshumanización. Por tanto, la elección de Froster no pasa únicamente por una puesta a punto de los conceptos soviéticos, como podría ser el caso de *Los miserables* de Hooper, que más bien plantea un lavado de cara digital y adaptado a los nuevos gustos de los preceptos



victorhuguianos, dejando intactos, en el fondo, tanto las formas como los significados previos ya empleados anteriormente por Capellani (1913), Freda (1948) o August (1998). Por el contrario, *Guerra mundial Z* reformula la figuración semántica de la masa tomando la calle de Pudovkin, dándole una connotación política y estética completamente nueva.

La lectura política de la figura del zombi recorre una larga tradición literaria<sup>220</sup> y cinematográfica que, en la gran pantalla, arranca con la vertiente haitiana de Halperin en *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, 1932) o de Tourneur en *Yo anduve con un zombi* (*I walked with a zombie*, 1943). A diferencia de lo que pueda parecer en un inicio, el primitivismo ritual vudú, que sirve como punto de partida del zombi en este tipo de obras, no se asienta en lo exótico y, por tanto, en lo extraño y lo lejano, sino más bien en la fobia colonial, construida sobre las ideas de ocupación y proximidad. Por eso mismo, esta representación del zombi se trataría de una manifestación visual del temor de los blancos a ser poseídos por las prácticas de los hombres negros explotados, y, a su vez, probablemente, de la propia culpa inconsciente de la clase colonial dominante, ya que, en ambos casos, el “vudú zombificante” solo lo practica el hombre blanco, que reformula el ritual tradicional en forma de dominación negativa (Fillo, Salvadó-Corretger y Bou, 2016: 56-57). Estos primigenios “cuerpos sin alma” eran siempre controlados por un maquiavélico amo que, por diversas razones, en las que se aunaban el poder personal y el drama sentimental, hipnotizaba -mágicamente o químicamente- a sus subordinados, para convertirlos en títeres capaces de trabajar sin descanso, ya fuera en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial o en una plantación de azúcar. Esta reesclavización forzosa que define, desde su propio origen, a la figura del zombi, se explicita en el comienzo de *Revenge of the Zombies* (Sekely, 1943), cuando lo primero y lo único que se les dice a los zombis recién levantados de sus tumbas es: “El amo dice coged palas, picos, e id a trabajar”. Esta ausencia de voluntad redundante, por otra parte, en el principio del *snatching* -reemplazar a una persona por su doble vaciado de emoción y, por tanto, controlable-, en el que ya se advertía la tendencia moderna hacia la apatía y la desafección alienada y, también,

---

<sup>220</sup> La primera aparición de la figura del zombi fue en la novela *La isla mágica* (*The magic island*, Buehler Seabrook, 1929), en la que su autor narra un año de su exótica vida en Haití, así como su propia experiencia al iniciarse en los misterios del vudú.

hacia el trabajo constante, lo que termina por ubicar al zombi en un lugar intermedio entre la identidad familiar y la otredad (Font, 2012: 38).

A finales de los años sesenta, los zombis de George A. Romero reactualizan las nociones de deshumanización y esclavitud halperinianas, entremezclándolas con otros conceptos políticos que afectaban a la identidad americana de la época. Estos nuevos zombis, portavoces de todas las minorías que estaban luchando por ser reconocidas en ese momento en EE. UU.,<sup>221</sup> perderán cualquier tipo de control o dominio -tanto externo como interno-, inaugurando, así, un periodo completamente ateológico y popular (Thoret, 2007: 18-23), en el que los zombis vuelven a la vida por un experimento militar en el que Dios o el vudú ya no tienen nada que ver (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou, 2016: 60). Estos no-muertos, con sus rostros putrefactos, emprenden una feroz desfiguración de los códigos narratológicos del cine norteamericano, incapaces también de escapar a la asfixia que los recorre. Los zombis romerianos invierten pues la anterior lógica dialéctica de la frontera -bien/mal, yo/otro, civilización/salvaje- que definía, en su estructuración, la identidad básica del anterior cine nacional. Ahora, los escasos supervivientes del apocalipsis, expulsados de una América que desean reconquistar, tratan de recuperar ese espacio, es decir, de reocupar el campo perdido. El anterior “otro” -el indio o el monstruo- ya no existe, y lo que antes permanecía oculto en el fuera de campo, conquista ahora la visibilidad del cuadro, fusionando, de esa forma, el campo y el no-campo.

Así, el fuera de campo, donde América resolvía otrora sus problemas con la alteridad, deja de ser una barrera, para convertirse en un vertedero de los desechos de la sociedad que, de tan saturado, se vuelve imposible de contener (Thoret, 2006: 294-295).<sup>222</sup> El Mal ya no viene de fuera y del “otro”, sino del interior del “mismo”, por lo que la amenaza se vuelve más difusa, pero también más omnipresente, lo que configura, a su vez, un permanente estado de paranoia en el que la necesidad de resguardarse es una constante. En consonancia, en todas las obras de Romero, los supervivientes usan la misma estrategia para protegerse de los infectados: levantar fronteras, delimitar un espacio seguro, esto es,

---

<sup>221</sup> Esta reivindicación de la minoría no está en absoluto velada en la obra de Romero. Así, buena parte de los héroes de la tetralogía, es decir, aquellos pocos que, ante al caos generalizado, logran aportar juicio, moralidad o sacrificio, son negros o nativos americanos, dando una vuelta de tuerca a la culpabilidad colonial de Tourneur y Halperin.

<sup>222</sup> El eslogan de la película, “cuando ya no hay lugar en el infierno, los muertos caminan por la tierra”, redunda en este concepto de agotamiento del fuera de campo, por lo que podría releerse como “cuando no hay espacio en el *off-screen*, los monstruos caminan en el cuadro” (Thoret, 2006: 294).

recrear dentro del cuadro un nuevo campo/ fuera de campo. En este mismo afán separatista, se reproduce el gesto americano por excelencia: refundar el hogar -ya bien sea en un centro comercial o en una mazmorra-; es decir, conformar un Nuevo Edén que, en realidad, se parece más a la isla de civilización de Robinson, que al Salvaje Oeste, pero que, en cualquier caso, sobrevive permanentemente amenazado por su sempiterna precariedad, siempre asediado y siempre susceptible de ser penetrado. Romero parte pues del caos como un estatuto inicial del que se desea escapar, para regresar a un orden idealizado que, sin embargo, ya no puede darse, por lo que el desencanto es, probablemente, el estado que mejor define sus obras (Thoret, 2007: 9).

La tetralogía zombi romeriana efectúa, a su vez, un certero retrato político del presente de Norteamérica a lo largo de casi cuarenta años.<sup>223</sup> El castigo del trabajo halperiniano es sustituido por un hambre que también se muestra como una condena, asemejando así el ritmo de la pala sobre la tierra al de las dentelladas sobre la carne (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou, 2016: 58). Del mismo modo, si los zombis halperinianos se rebelaban contra sus dominadores al lograr escapar de su estado de inconsciencia, los de Romero acceden a “una forma terrorista de reconocimiento social, en tanto que son zombis”, es decir, encarnan el deseo mismo de cambio, siendo los propios humanos los que se resisten a su ánimo transformador (Thoret, 2007: 23). En consonancia con este planteamiento, en *La tierra de los muertos vivientes*, Romero muestra a los zombis literalmente como esclavos, ya sea exhibidos en espectáculos y torneos de lucha o formando parte de la clase trabajadora. Sin embargo, son precisamente ellos los que, liderados por un no-muerto evolucionado -nuevamente afroamericano-, aprenden a utilizar armas rudimentarias -precisamente, sus herramientas de trabajo: palas, picos, martillos- para derrocar -y devorar- a la nueva clase dominante -los vivos- (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou, 2016: 61). Los zombis son pues, irónicamente, además de los depositarios de buena parte de la empatía espectral, aquellos que encarnan la disidencia, llevando a cabo una suerte de revolución marxista de los oprimidos; en otras palabras, una revuelta liderada por aquellos a los que la sociedad de consumo ha convertido en seres pasivos. De esta

---

<sup>223</sup> Si *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1969) abordaba la paranoia nixoniana ante la omnipresencia de Vietnam y la fiebre revolucionaria del momento, *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978) se centra en el poder de los medios y el monopolio consumista de los años setenta. *El día de los muertos* (*Day of the Dead*, 1983), por su parte, apunta a las sombras más conservadoras, militarizadas y tecnófilas del periodo Regan, mientras que *La tierra de los muertos vivientes* (*Land of the Dead*, 2005) muestra una América dominada por el delirio securitario post-11 y la dictadura política de una oligarquía económica (Thoret, 2007: 139).

forma, los no-muertos de Romero encuentran una posible vía de emancipación (Thoret, 2007: 122-123), en la que, su heredera, la masa zombificada de Froster y la anterior masa revolucionaria de Pudovkin encuentran más puntos en común de los que, en un principio, pudiera parecer.

Y es que, en la cinematografía contemporánea, los zombis encarnan a la masa; una masa voraz, siempre capaz de regenerarse, que insiste en conquistar el cuadro y la representación. Thoret afirma que la definición de masa de Canetti coincide muy certeramente con la de los zombis de Romero; así, la masa canettiana parte de la igualdad de todos sus miembros que, en compacta reunión, se dirigen hacia un mismo objetivo, excluyendo, para ello, cualquier intervalo o espacio entre sus diferentes componentes. Del mismo modo, esta masa pretende aumentar infinitamente, integrando a todos los que están a su alcance, para lograr contrarrestar, de esa manera, la inestabilidad permanente que la amenaza. Este crecimiento ilimitado determina, por tanto, que la masa sea ontológicamente abierta (cit. en *Ibid.*: 140).<sup>224</sup> Todos estos rasgos, efectivamente, podrían estar describiendo la existencia puramente colectiva e indistinta y el permanente afán de crecimiento de cualquier multitud zombi. Los supervivientes, por el contrario, conforman masas cerradas, autolimitando su propio crecimiento, mientras respetan la individualidad de sus miembros, acercándose, de ese modo, más al concepto de manada que al de masa. La ironía de Romero coloca, de este modo, la libertad de movimiento y la expansión aperturista del lado zombi, encontrando aquí, a su vez, otro punto coincidente con el pueblo sublevado de Pudovkin.

Pero esta lectura revolucionaria de la figura del zombi no resta un ápice de fuerza a la crítica consumista que domina la saga, especialmente en el caso de *Zombi* y su centro comercial. Romero decide aquí mostrar a la clase media americana -los supervivientes- presa de una estéril acumulación de bienes. En el otro lado, los zombis representan una nueva subclase desfavorecida, conformada por aquellos que no pueden escapar a su hambre, o, lo que es lo mismo, por los excluidos del sistema, que deciden, a su vez, vengarse de los vivos devorándolos, en un feroz canibalismo que tan solo es un reflejo crítico de la sociedad capitalista. Consumidores y hambrientos, así divide pues Romero a la

---

<sup>224</sup> Thoret llega a transcribir una frase del propio Canetti que bien podría haber sido escrita tras ver *La noche de los muertos vivientes*: “La masa nunca se siente llena, muestra apetito mientras quede un hombre que escape de su control” (cit. en 2007: 140).

sociedad moderna, reflejando, de esa forma, la búsqueda de sentido de toda una sociedad perdida en su propia ansia devoradora, en la que la explotación laboral o la neocolonización son también formas de comerse al otro, es decir, de seguir consumiendo hasta cuando la materia se ha agotado (Thoret, 2006: 298). *Zombi* arranca consecuentemente en un estudio de televisión. Justo antes de que los no-muertos penetren en el edificio, se emiten las imágenes del abatimiento de una banda de secuestradores típica de los años setenta. Estas imágenes remarcan, de algún modo, el paso de un tipo de revolucionario utópico a otro, si bien más numeroso, mucho más dócil, impulsado no ya por un pensamiento subversivo, sino por puro instinto. El zombi sería entonces el máximo representante del capitalismo; aquel que personifica una nueva disidencia y que, lejos de oponerse al sistema, eleva sus lógicas hasta su máximo punto de ruptura (Thoret, 2007: 11).

La historia de los zombis en el cine es, por tanto, la historia de aquellos muertos que siguen padeciendo las injusticias del sistema que los ha matado. Conscientes de esta herencia figurativa, varios autores contemporáneos europeos, como Pedro Costa, Nicolas Klotz o Sylvain George han asemejado a los zombis, tanto los procedentes del colonialismo -Halperin- como los marginados del sistema capitalista -Romero-, a los desamparados más extremos de la sociedad actual; los inmigrantes sin papeles. Y es que los inmigrantes son figuras sin identidad, completamente al margen de la sociedad, siempre amenazados ante la expulsión y, muchas veces, repelidos tras muros de contención, como los zombis de *Guerra Mundial Z*. Existen, pues, sin existir, por lo que son también unos muertos vivientes que buscan la oportunidad de volver a la vida, es decir, de integrarse, de nuevo, en el mundo de los vivos, pero la política de inmigración europea no se lo permite. Es enormemente significativo que tanto el zombi halperiniano como el romeriano avanzara con los brazos extendidos, como reclamando ayuda o limosna; la amenaza del zombi se presenta así, de algún modo, en forma de petición de auxilio. Los inmigrantes actuales ya no agitan los brazos ni comen carne humana, pero siguen siendo figuras movidas por su desesperada necesidad devoradora, canibalizando los deshechos de la sociedad de consumo de Europa. Sin embargo, como ya comenzó a esbozarse en la “revuelta zombificada” de *La tierra de los muertos vivientes*, esta nueva figuración del zombi adquiere una fuerte carga política, que va más allá de sus representaciones anteriores, como si todos estos autores quisiesen

apuntalar, a través del zombi “resistente”, la toma de poder y palabra del inmigrante que resiste (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou, 2016: 61).

Así, volviendo a *Guerra Mundial Z*, aunque la espectacularice mediante las técnicas disponibles, Froster elige rodar a su masa zombi a través de un *decoupage* sobre el que pesa una larga tradición expresiva y semántica -la soviética-. Sin embargo, al reformularlo con la política romeriana y la nueva figuración zombi/inmigrante, Froster logra transformar su propia significación estética, inscribiéndolo, de esa forma, en un nuevo régimen representacional. Esta mezcla híbrida de significaciones es, según Esteban Ortega, uno de los rasgos definitorios de la posmodernidad. Su paradigma posmoderno establece que lo clásico reconoce unos códigos lógicos, causales, metonímicos y aceptados como verdaderos, mientras que lo moderno parte de una tradición de ruptura y negación de esos mismos códigos, desde la polisemia y la aceptación de que la interpretación del texto se basa únicamente en la subjetividad de cada lector. Lo posmoderno, por otra parte, yuxtaponería los elementos de ambas tradiciones, *a priori*, excluyentes entre sí, de una forma rizomática, simultánea e intertextual. Las imágenes posmodernas no pretenderían pues representar la realidad, sino reconstruir una realidad “imaginaria”, que solo tendría sentido en el propio contexto de la obra, consiguiendo, por tanto, imágenes paradójicas y mutables. Por ello, se podría llegar a considerar que no existen imágenes posmodernas, sino tan solo interpretaciones posmodernas de las imágenes (2013).<sup>225</sup> Como consecuencia de lo anterior, se podría afirmar, a su vez, que la reformulación del *decoupage* pudovkiniano de Froster sería también una interpretación posmoderna de la planificación clásica de la toma de la calle.

### **3.4.2 La pérdida de la conciencia de clase en la lucha contemporánea**

En las tomas de la calle del cine clásico podían suceder dos cosas: que los protagonistas se vieran amenazados por la sublevación, como en *Las dos huérfanas* o en *Metrópolis*, o que, por el contrario, participaran activamente en ella, como ocurría en *El desertor* o en *La Marsellesa*. A

---

<sup>225</sup> En su texto, *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* (2013), Esteban Ortega no limita esta definición a las imágenes posmodernas, sino que generaliza aún más el concepto, hablado de los textos posmodernos.

finales de los años treinta, empezaron a construirse personajes más complejos, como el Charlot de Chaplin, el John Doe de Capra o el Terry de Kazan, que mantenían un estatuto particular, intermedio o dual, pero que, sin embargo, de un modo u otro, culminaban su arco evolutivo participando, a su vez, en la toma de la calle. Así, al margen de que la obra estuviese protagonizada por este tipo de personajes mutables o por aquellos que pertenecían por entero al colectivo sublevado, como Bomier o Pável, la empatía del espectador -indefectiblemente ligada al protagonista- acababa recayendo siempre en el lado proletario, ya fuera desde el inicio de la cinta o mediante una marcada evolución del personaje principal. De este modo, se podría afirmar que la gran mayoría de reivindicaciones del periodo clásico, con independencia de que fueran formuladas por un pueblo soviético oprimido, por unos trabajadores explotados bajo tierra o por unos amedrentados estibadores portuarios se asentaban sobre una omnipresente lucha de clases.

Antes de la Revolución francesa, la figura del héroe era individual y extraordinaria, afirmando, de esa manera, cierta superioridad “aristocrática” sobre los demás. Después de 1789, el héroe evolucionó hacia el “soldado desconocido”, que, a diferencia de su predecesor, actuaba bajo la democrática influencia de una idea compartida (Badiou, 2007-2008: 4). Así, todos los protagonistas citados anteriormente hallaban su fuerza en la potencia colectiva de los “hombres ordinarios” que los rodeaban o de los que, directamente, formaban parte. Sin embargo, en la época contemporánea, la idea de “hombre ordinario” se ha ido desdibujando poco a poco. En la actualidad, cuando tanto se premia la individualidad y la diferenciación, casi nadie se definiría a sí mismo como “ordinario”, ya que pertenecer a la “clase trabajadora” ha dejado de ser algo de lo que enorgullecerse.<sup>226</sup> La inmigración, la precarización o el uso de una tecnología que sustituye el trabajo manual -que durante largo tiempo ha delimitado el concepto de “proletariado”- han redefinido la idea de clase, por lo que los trabajadores ya no se sienten el estrato más bajo del escalafón social, ahora ocupado por inmigrantes, temporeros o trabajadores precarizados (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 258).

---

<sup>226</sup> La clase, que antes era percibida como un espacio de lucha honorable, y como tal, era dada por sentada, pasa a considerarse una zona gris, vergonzante y deshonrosa, de la que conviene escapar cuanto antes sin hacer demasiado ruido.

Esta flagrante pérdida del sentido colectivo de los trabajadores acaba produciendo una demonización de la clase obrera que, como muy bien define Owen Jones, se traduce en una aceptación del uso del desdén, la ironía y el humor contra la “clase trabajadora blanca” más desfavorecida. De este modo, el insulto “choni” o “chav”<sup>227</sup> se tolera muy fácilmente por la gran mayoría de clases medias biempensantes y progresistas de todo occidente, a diferencia de lo que ocurre con términos como “maricón”, “negrata” o “paki”. Esta laxitud en la mofa y en el desprecio hacia el inferior revela un atávico odio de clase -que, en este estudio, se retrotrae hasta Dickens- y que, unido a la nueva meritocracia postthatcherista -probablemente, la primera política en convertir el concepto “clase trabajadora” en tabú-, consigue hacer creer a las clases medias que si los miembros de esta “subclase proletaria” no logran prosperar, no es porque la sociedad sea injusta, sino porque, simplemente, no lo merecen, es decir, porque no se esfuerzan lo suficiente y porque, a su vez, no aspiran, como el resto, a mejorar sus vidas. De esta forma, esta subclase se convierte en agente activo de su propia desgracia, mientras, a la vez, se exculpa, convenientemente, a todos los demás agentes sociales de cualquier tipo de responsabilidad (Jones, 2011).

Así, al ridiculizar y menospreciar a esta subclase, casi caricaturizada por los medios y las élites, la verdadera clase trabajadora actual -conformada por mileuristas, oficinistas, dependientes y, en realidad, por la gran mayoría de trabajadores precarios- logra tomar distancia con una identidad que rechaza, pero con la que, en realidad, tiene más puntos en común que con la desdibujada clase media en la que, equivocadamente, cree integrarse. De esa sencilla manera, poniendo en cuestión el “nosotros” del antiguo proletariado, los trabajadores contemporáneos pierden toda la fuerza asociativa y colectiva que aún pudieran albergar, desbaratando, por tanto, cualquier oportunidad de resultar realmente peligrosos para el sistema. Esta reformulación de clase coloca a la sociedad actual al límite de un nihilismo que aboca a la mayoría de la población a una desorientada e indeterminada pérdida de identidad comunitaria, en la que unos no pueden evitar volverse contra otros, lo

---

<sup>227</sup> El peyorativo término inglés *chav* lleva adscritos una serie de rasgos negativos asociados a la clase trabajadora, como la violencia, el alcoholismo, la incultura o la falta de planificación familiar. Por otra parte, el concepto de clase trabajadora blanca, muy relacionado con el de *chav*, nació con el desprecio a una nueva subclase proletaria que, en medio de una grave crisis económica, se obsesionó por defender su propia identidad ante la oleada migratoria que asolaba Europa a finales del siglo XX (Jones, 2011: 18).



que ratifica esa comunidad afrontada y enfrentada que Nancy vaticinaba (2007: 67).<sup>228</sup>

En consonancia con esta desarticulación, gran parte de las luchas contemporáneas son transversales al poder adquisitivo, cultural o nacional, que en otro tiempo definieron el panorama del conflicto social. Estas nuevas reivindicaciones tienen más que ver con cuestiones como la sexualidad, la raza o la inmigración, que han venido a sustituir a la clase como principal campo de batalla de la insurrección.<sup>229</sup> En este sentido, es muy significativo que las películas que, en la actualidad, más y mejor recuperan el concepto, casi demodé, de “lucha de clases” sean, precisamente, las ficciones distópicas, como es el caso de *Snowpiercer* (Joon-ho, 2013) o de la tetralogía *Los juegos del hambre* (*The hunger games*, Ross y Lawrence, 2012-2015). En este tipo de obras, las revueltas colectivas siguen estando incentivadas por una marcada desigualdad social, cuyos diversos estratos vienen definidos por cuestiones tan aleatorias como el distrito o el vagón en el que vivas. Sin embargo, en todas estas realidades paralelas, el extenuante trabajo de los desfavorecidos sigue sustentando el desafortunado nivel de vida de los más privilegiados.

Mason, la encargada de hacer cumplir el orden en *Snowpiercer*, toma, de algún modo, la ética del trabajo protestante de Weber para instar a cada miembro de esa nueva sociedad postapocalíptica del tren a ocupar la posición que le ha venido dada, y, de ese modo, intentar evitar la rebelión en los vagones más empobrecidos. En esta nueva reformulación de la sempiterna lucha de clases, Mason representaría a la clase dominante, el último vagón al proletariado y la máquina y el líder Wilford al sistema capitalista. Sin embargo, la progresión ideológica

---

<sup>228</sup> Fisher ejemplifica, muy certeramente, esta banalización del concepto de clase recuperando el libro *Milenio Negro* (*Millenium Pepole*, Ballard, 2003), en el que se narra una revuelta de las clases medias en un Londres pseudo distópico que es, a la vez, el mismo que el actual y otro bien distinto. Al comienzo de la novela, las mediatizadas reivindicaciones de este grupo social se centran en las cuotas escolares y médicas de sus hijos o en el encarecimiento del alquiler, que les impiden vivir con el lujo que creen merecer –“créeme, la próxima revolución será por el aparcamiento”-. Sin embargo, una vez instalados en el descontento, los objetivos del grupo se vuelven menos específicos e instrumentales, y, al igual que los miembros del *Fight Club*, abandonan la cortesía de la hiperconformidad que los poseía, para acercarse al antagonismo de una violencia revolucionaria de corte postpunk. Ballard pone en evidencia, por tanto, que únicamente cuando ese “nuevo proletariado” enriquecido y adormecido deja de perseguir sus propios intereses de clase es cuando logra convertirse en un verdadero actor político, capaz, al fin, de reparar en la manipulación y en la alienación a la que se ha visto sometido con anterioridad (2019: 77-83).

<sup>229</sup> En *La carta robada de Marx* (2002), Jameson afirma que no es de extrañar que el propio sistema capitalista apueste por distorsionar las anteriores categorizaciones desde las que se pensaba la clase, poniendo en su lugar “conceptualidades rivales” como son “género” o “raza”, que resultarían mucho más adaptables a soluciones liberales, es decir, netamente ideológicas y, por tanto, sin una concreción política tan obvia con la “clase” (cit. en Fisher, 2016: 267).

clásica de la lucha de clases se reformula al descubrir que esta revuelta, y todas las anteriores, han sido orquestadas por el líder supremo, Wilford, de la mano de Gilliam, el antiguo líder de la parte trasera del tren y mentor del actual líder “proletario”, con el objetivo de perpetuar el equilibrio de todo el sistema. Así, al contribuir a acelerar la selección natural, el proletariado se convierte en cómplice de la misma clase que lo subyuga. De esta forma, bajo el lema “la gente es así” -reforzado por las imágenes de toda la población del tren peleando entre sí-, se estaría viniendo a confirmar que, dada la terrible naturaleza humana, el capitalismo es la única opción. Fisher afirma, a su vez, que hoy en día se atraviesa un periodo ideológico muy similar a este escenario, en el que las bajas expectativas sociales y vitales llevan a la mayoría de los ciudadanos a pensar que el capitalismo liberal es si no la única solución, al menos sí la mejor (2019: 196).

*Los Juegos del hambre*, por otra parte, se basa en la presunción de que la revolución no solo es necesaria, sino éticamente irreprochable. Toda la narración lanza un mensaje claro e insoslayable a este respecto; los juegos, es decir, las luchas entre los diferentes distritos -que aglutinan cuestiones de privilegio, género, raza y poder colonial- deben terminar, para centrarse en combatir contra el verdadero antagonista -“recuerda quién es el enemigo”-, que no es otro que el de clase: el Capitolio. Es también muy significativo para esta relectura posmoderna de la lucha de clases el permanente juego mediático que envuelve a los combates a muerte de los jóvenes en esta sociedad distópica; en una suerte de barbarismo cibergótico neoromano, tal y como Fisher lo ha llegado a definir (2019: 337). Este *reality show* mortal evoca con fidelidad la permanente alienación que la televisión, en general, y los *reality show*, en particular, provocan en el proletariado, adormeciéndolo e instándolo a admirar, o, por el contrario, a mofarse de una imagen, que, en realidad, no es más que una caricatura de sí mismo.<sup>230</sup>

Por el contrario, otro tipo de ficciones, basadas en conflictos sociales reales, ya sean del presente o del pasado más reciente, prefieren evitar

---

<sup>230</sup> La sociedad posmoderna atraviesa una época carente de cualquier deseo de divinidad. Las pantallas ya no muestran aquello que el espectador únicamente podía soñar con realizar, sino modestos espejos, que tan solo proponen ya reflejos distorsionados de la propia existencia banal de la mayoría, consiguiendo así reforzar la ilusión de que cualquiera puede acceder al escenario catódico, es decir, a ese universo de luces y éxito televisivo, que antes estaba reservado tan solo para unos pocos. Sin embargo, tras esta falaz sensación, se esconden unas élites mediáticas que se enriquecen mercadeando con una imagen reductiva de la clase trabajadora, infravalorada y zafia, que, a su vez, perpetúa los roles de clase en el imaginario colectivo, mientras, al mismo tiempo, margina otros formatos populares en los que la clase trabajadora solía destacarse, como los concursos o los debates abiertos (Fisher, 2019: 190).

la connotación de clase en sus reivindicaciones, centrándose así en otro tipo de luchas más transversales, como la concentración antirracista de *La marcha del millón de hombres* (*Get on the Bus*, Lee, 1996), la batalla contra la explotación de los inmigrantes sin papeles de *Pan y rosas* (*Bread and roses*, Loach, 2000) o el movimiento antihomofobia de *Pride* (Warchus, 2014). Por otra parte, además de la pérdida de la conciencia de clase como principal fuerza reaccionaria, todas estas obras tienen también en común narrar una toma de la calle a través de un pequeño y concreto grupo particular, que prioriza sus dramas personales por encima de las luchas colectivas.

*La marcha del millón de hombres* relata el largo viaje en autobús de un grupo de hombres negros, de clase social y aspiraciones muy diversas, para acudir a la gran marcha antirracista de Washington en 1995. La videocámara de un estudiante de cine permite subjetivar la mirada de este variopinto grupo, así como sus diferentes motivaciones y evoluciones personales. El espacio reducido del autobús, además, fuerza la convivencia y la cercanía, por lo que los diversos conflictos entre personajes -como los existentes entre una pareja homosexual, entre un padre y un hijo o entre un antiguo *Black Panther* y un activista de nuevo cuño- terminarán por estallar y ser compartidos, particularizando, de esa manera, cada lucha personal dentro del gran paraguas de la multitudinaria marcha antirracista. Esta individualización de la insurrección culmina con el infarto del miembro más anciano del grupo, razón por la cual todos los demás deciden quedarse en el hospital junto a él, sin acudir a la marcha, pese a haber llegado ya a Washington. Así, desde la sala de espera de urgencias, todos estos hombres descubren el verdadero significado de la hermandad y la lucha, pero no lo hacen ya en la colectividad de la enorme toma de la calle que los rodea, sino en el interior de cada uno de ellos.



*Pan y rosas*, por su parte, retoma la larga tradición narrativa de obras como *Norma Rae* (Ritt, 1979) o *Matewan* (Sayles, 1987), en las que un joven sindicalista convencido, completamente volcado con la causa obrera, llega a una comunidad desfavorecida para levantar su conciencia

colectiva. La obra de Loach se centra en la lucha de las trabajadoras sin papeles que limpian los grandes edificios de las capitales norteamericanas, en una total indefensión ante las draconianas condiciones que les imponen las empresas que las contratan. Estas mujeres deberán redescubrir una fuerza y una identidad colectiva que dejaron olvidadas en sus países de origen, pero solo lo lograrán gracias a la oportuna intervención de Sam; de nuevo, un hombre norteamericano blanco, con el que Maya, la protagonista, mantendrá, además, un romance. Loach está narrando aquí la movilización de las trabajadoras más invisibles del capitalismo más feroz, por lo que, aunque la huelga tenga éxito, su realismo le impide dibujar una victoria completa. Por esta misma razón, Maya, la hermana combativa y decidida a recuperar el sentido colectivo de la lucha es expulsada del país al final de la obra. La deportación se produce tras la delación de su propia hermana, Rosa, que, con el tiempo, ha terminado por asumir el papel de la inmigrante sumisa, agradecida y, sobre todo, individualista, con el que la sociedad estadounidense parece sentirse más cómoda.<sup>231</sup>



Pese a la constante estetización de las protestas que aborda en su metraje, probablemente sea *Pride* la obra que mejor ilustra este pasaje entre dos modos diversos de lucha que se ha producido en la contemporaneidad: uno, anterior, eminentemente colectivo, y otro, nuevo, mucho más individualizado. Para ello, la cinta enfrenta dos reivindicaciones, en principio antagónicas, durante los años más duros del thatcherismo: la de los mineros del NUM (National Union of Mineworkers), y la de los primeros activistas por los derechos

---

<sup>231</sup> El origen del tratamiento cinematográfico de este conflicto puede encontrarse, muy probablemente, en la obra *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Biberman, 1954). Así, pese a que la cinta de Biberman tiene un importante componente colectivo en su lucha que en el 2000 *Pan y rosas* ya había dejado atrás, el alcance de la reivindicación de *La sal de la tierra* también excedía, en su día, a la lucha de clases, para abordar, a su vez, la igualdad de la mujer y el racismo que las *unions* norteamericanas tuvieron que hacer frente desde su mismo nacimiento. Financiada por la *International Union of Mine, Mill and Smelter Workers* en pleno macartismo, la obra fue considerada como filocomunista, por lo que su actriz protagonista fue deportada, su director incluido en la famosa “lista negra de Hollywood” -al negarse a declarar ante el HUAC (*House Committee on Un-American Activities*)- y también tuvo muchos problemas a la hora de abordar su distribución en suelo estadounidense (Pérez Romero y González-Fierro, 2011: 165-166).

homosexuales de Gran Bretaña. Warchus propone una focalización clara de la marcha del Orgullo Gay de 1984, que permanecerá siempre fiel al punto de vista de Joe, un joven que aún no ha salido del armario. Por tanto, la cámara entrará y saldrá de la marcha en función de que sea el miedo o la curiosidad la emoción que domine al protagonista en cada uno de los momentos de la toma de la calle. En este mismo sentido, *Pride* se asoma a la protesta únicamente a través de los jóvenes de este grupo, que sirven como modelo del resto del movimiento, centrándose completamente en su conversación y dejando que la colectividad de la marcha aparezca detrás, fuera de foco, sin que se preste demasiada atención a sus características. Esta elección narrativa y de puesta en escena logra que la cinta gane en dramatismo, pero también que pierda gran parte de la fuerza colectiva inherente a un evento de estas características.<sup>232</sup> Por lo que esta toma de la calle vendría a funcionar, al mismo tiempo, como catalizadora de los acontecimientos, al poner en relación a Joe con el grupo que lo guiará en su propio autodescubrimiento personal y, a su vez, como telón de fondo de un drama de personajes.

La fuerza colectiva está representada en *Pride* por la lucha de los mineros, esos mismos hombres que hoy, muy probablemente, serían definidos como “chavs” por la mayoría de gays londinenses. Así, al darse cuenta de que la presión policial en las protestas mineras les ha permitido llevar acabo su propia protesta con mucha más tranquilidad y menos presencia policial, Mark, el líder del grupo, concluye que los mineros y los homosexuales, en realidad, tienen los mismos problemas, obviando, para ello, ciertas connotaciones básicas del anterior concepto de clase. Ante esta nueva coincidencia, los activistas gays de su grupo deciden apoyar las reivindicaciones del NUM, ante el rechazo inicial de buena parte de la comunidad minera. Hay que tener en cuenta que ambas luchas encarnan, tanto a nivel narrativo como visual, dos formas diferentes de enfrentarse a la opresión: la de los mineros, presentada ya como obsoleta, que sigue apostando por los piquetes, la fuerza colectiva, la ideología unitaria y la presión sindical; y la de los gays,

---

<sup>232</sup> Un punto interesante del tratamiento de la toma de la calle de Warchus es la demonización de todos aquellos que no participan en la marcha. Así, siempre bajo el prisma de Joe, las altivas y soberbias clases medias londinenses, que arrugan el gesto ante el desfile, así como los neonazis que agreden a los manifestantes o la desagradable anciana que sujeta un cartel en el que se lee “ardéis en el infierno” se retratan a sí mismos, demostrando, de esa forma, su intolerancia y su propia falta de virtud. De esta forma, Warchus convierte, quizá por primera vez de forma tan clara, a todo aquel que permanece fuera de la toma de la calle en el antagonista, o mejor, en el villano.

eminentemente contemporánea, que se basa en la individualidad personal, la transversalidad, la *performance* y la festividad.

Warchus, en vez de adentrarse demasiado en el conflicto minero o en el homosexual, prefiere centrarse en narrar cómo, independientemente de su origen, de su sexualidad o de sus motivaciones todas las personas se sienten oprimidas por una razón u otra. De esta forma, retratando la decisión de una mujer de seguir estudiando pese a la oposición de su marido o la de un veterano activista gay que decide no vivir de acuerdo a los códigos que dicta la enfermedad que padece, la narración hace mucho más hincapié en las luchas individuales que en las colectivas. Al final, el mensaje que impera es el de que todos y cada uno de los personajes están luchando cada día contra su propia realidad, por lo que el entendimiento y el apoyo mutuo son fundamentales para poder vencer en cada una de esas batallas. Aunque el tono elegido sea esperanzador y emotivo, con los mineros recién fracasados en su propia reivindicación acudiendo en masa a apoyar a sus amigos gays en su marcha del Orgullo, no se puede obviar que el modelo de protesta que prevalece es el de los gays, no el de los mineros. El texto final, en el que se explicita que el guion está basado en hechos reales y que en Reino Unido los derechos homosexuales tuvieron un enorme empuje gracias al apoyo del Partido Unionista Minero, no hace sino confirmar el triunfo de un nuevo modelo de masa, individualizado y festivo hasta cuando está tomando la calle.



### 3.4.3 Inversiones de la toma de la calle clásica

La morfología clásica de la toma de la calle parte de un grupo de personas que, de una forma u otra, representan al “pueblo”, y, que, a su vez, ocupan el espacio público para empoderarse y desafiar un *statu quo* que consideran injusto, ya bien se trate del pueblo francés contra el absolutismo, el ruso contra el zarismo, los habitantes del subsuelo contra la Máquina-Corazón que los esclavizaba o los grupos Juan Nadie contra la deshumanizada e insolidaria sociedad norteamericana del New Deal. Sin embargo, a lo largo del devenir cinematográfico, se han ido produciendo algunas inversiones o perversiones de este precepto, bien porque aquellos que tomaban la calle no podían ser considerados “el pueblo”, o bien porque este había perdido, por una razón u otra, cualquier tipo de empoderamiento colectivo o de contestación al *statu quo*, restando, así, toda la carga de subversión que su ocupación del espacio público pudiera llevar asociada. Hay que tener también en cuenta que, si bien este tipo de tergiversación ha ocurrido a lo largo de toda la historia del cine, durante el periodo posmoderno, en su pertinaz carrera deconstructiva, se ha visto fuertemente intensificada.

Como ya se dijo, los últimos años del clasicismo cinematográfico están caracterizados por transgredir los límites marcados y por plantear expresiones más extremas de la figuración de la toma de la calle. Así, un director clásico como Minnelli, que a principios de los años sesenta encaraba ya el final de su carrera, se deja tocar en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962) por ciertas influencias modernistas, aunque solo sea ligeramente.<sup>233</sup> La cinta, que comenzó a rodarse en 1961 en París y se vio obligada a trasladarse a los plató de Hollywood por el conflicto argelino, narra la historia de una familia argentina con ramificaciones francesas y alemanas que, en el escenario de la Segunda Guerra Mundial, van extremando sus antagónicas posturas políticas hasta terminar en tragedia. La inversión de la toma de la calle de esta obra retrata a un pueblo francés sometido, que asiste, pasivo, al cruel espectáculo de las tropas nazis cabalgando por los Campos Elíseos, reconfigurando, de ese modo, los anteriores

---

<sup>233</sup> Las referidas pinceladas modernistas se producen en las recurrentes elipsis temporales que pueblan todo el metraje. La primera de ellas comienza con un rótulo que ubica al espectador en el Berlín de 1939. Las imágenes quedan inmediatamente teñidas de sangre con un potente filtro rojo. Son imágenes reales, de noticieros cinematográficos de la época, que pretenden mostrar la devastación bélica y, al mismo tiempo, dar cuenta de la insensibilidad de los protagonistas, que apenas les prestan atención. Las imágenes se suceden rápidamente, aberradas e impactantemente cercanas, en una sinfonía de caos y destrucción sobre la voz en *off* de Hitler.

sentidos del espacio público, la pertenencia y la intencionalidad de la masa.

La planificación de esta secuencia es exactamente igual a la de cualquier toma de la calle clásica; la escena comienza mostrando un alegórico grupo de palomas blancas huyendo de unas sombras alargadas que se acercan, mientras el sonido de las botas militares retumba contra el suelo. En primer lugar, la cámara se acerca a las sombras mediante un *travelling* lateral que culmina en un plano detalle de cientos de botas desfilando al ritmo de los tambores de guerra. Después, Minnelli monta el habitual plano general picado, que, en este caso, tal y como ya planteó Chaplin, va acercándose a la marcha hasta encuadrarla en un plano medio. En ningún momento, se puede observar con claridad el rostro de los militares, empleando, de esa manera, el mismo recurso para despersonalizar al enemigo que Capra en *Why we fight?* A pesar de esta ausencia de semblantes, o precisamente gracias a ella, los numerosos planos generales de la marcha militar atravesando el Arco del Triunfo y los Campos Elíseos, que se suceden a lo largo de la secuencia, consiguen generar un poderoso clima de dominio y humillación, al mostrar la cruel conquista visual de las ya vulneradas insignias de París.

La única diferencia entre la planificación de Minnelli y el canon clásico es que los impersonales planos generales de cascos y sombras, en vez de picados, son contrapicados, engrandeciendo, de esa forma, la amenaza del enemigo sobre el pueblo francés que, hasta el momento, había permanecido ausente, al menos, en lo visual. Y es que su presencia había estado constante y sutilmente apuntada por esa angulación contrapicada de la cámara que, en todo momento, remarcaba al espectador el punto de vista de la sometida población de París. Tras más de un minuto de invasión extranjera, Minnelli muestra el primer plano general de los ciudadanos, los verdaderos protagonistas de la secuencia, abandonando, a partir de ahí, al ejército alemán por completo. Un *travelling* lateral recorre la calle, mientras un nutrido grupo de parisinos asiste, impotente, a la “toma de la calle” enemiga, observando, así, cómo su orgullo es pisoteado. El encuadre, cada vez más cercano a sus rostros, muestra una mirada de emociones compartidas: tristeza, rabia, impotencia. La cámara se detiene un instante en un hombre al borde del llanto, que aprieta los puños con frustración. Si bien los gestos de todos estos figurantes son propios y particulares, al mismo tiempo conforman



un tapiz colectivo que ostenta una gran fuerza grupal, triste y melancólica, pero potente y desgarrada a la vez.<sup>234</sup>

Y es precisamente esa ocupación pasiva del espacio, otrora público, donde se asienta la afirmación de que en esta secuencia se está narrando una toma de la calle, pero no la de los soldados alemanes, como pudiera parecer inicialmente, sino la del propio pueblo de París. Es evidente que de todas esas personas emana un potente *pathos* de indignación y frustración compartido que, a su vez, genera una “atmósfera colectiva” de revuelta contenida. Así, aunque latente, el patente deseo de cambio de esta colectividad incardina esta escena en el imaginario de la toma de la calle, ya que, aunque el gesto de alzamiento no llegue a ejecutarse, permanece implícito; refrenado, pero visible; por llegar, pero, aun así, completamente presente. De esta forma, la figuración de la toma de la calle alcanza en el ocaso del cine clásico quizá su primera gran inversión. Sin embargo, esta no es la única inversión que propone la cinta; ya que esta secuencia supone para la pareja protagonista, Julio y Margarite, una doble humillación: la del pueblo parisino y la de la pareja adúltera, que se muestra aquí en público por primera vez. En este preciso momento, Julio, abrumado por la situación que vive la ciudad, se deja ver acompañado de la mujer de un héroe de guerra francés, renunciando, por tanto, a ciertas parcelas de moralidad. Pareciera que la deshonra de Francia fuera tan significativa que, de algún modo, restara importancia a su propia ignominia, o, más bien, como si ambas se adicionaran y enlazaran, multiplicando, de esa forma, su poder. Es precisamente en esta vergüenza compartida donde Julio, antes altivo y cínico, se hermana con los parisinos, encuadrándose entre la masa derrotada por primera vez. Esta autoconstitución como ciudadano de Francia le obliga a replantearse su propia postura neutral, y termina por arrojarlo a los brazos de la Resistencia.



---

<sup>234</sup> Minnelli comentó en su autobiografía que la mayoría de los figurantes de esta secuencia eran parisinos y que, por tanto, apenas hizo falta dirigirles, ya que muchos de ellos tan solo tenían que apelar a sus propios recuerdos recientes (1991).



Nuevamente, el espectador asiste a la forja de un héroe ajeno a la comunidad que, forzado por las circunstancias, acaba sacrificándose por la liberación del pueblo, de tal forma que el protagonista se redime y pasa a formar parte, en su gesto último, de la comunidad que antes rechazaba. Sin embargo, conviene tener en cuenta que, a estas alturas del periodo clásico, la figuración mesiánica también se había agotado y, en consecuencia, el personaje de Julio está lejos de ser un modelo para el pueblo. Julio es un *dandy*, un *bon vivant*, un argentino que vive en Francia, pero que se considera ciudadano del mundo, y, al mismo tiempo, un escéptico que no cree ya en las luchas de los hombres y que bien podría llegar a adscribirse a una particular forma de anarquismo frivolidado. Sin embargo, en el tiempo de héroes y guerreros que le ha tocado vivir, Julio, en su neutralidad, encarna la mayor descolectivización e insolidaridad posible. Así, en la Francia de la Resistencia, rechazar a la sociedad se convierte en uno de los peores valores posibles.

Julio encarnaría, de ese modo, a un *outsider* que, además, lo es por voluntad propia. Y es, precisamente, esta elección voluntaria e individualista lo que diferencia a Julio de John o Charlot, que quieren, pero no pueden formar parte de la sociedad que los rodea. Y, desde luego, Julio tampoco podría considerarse un líder intachable como Zapata, ni siquiera como el pícaro juez Priest. Por tanto, esta secuencia no solo muestra una inversión en la toma de la calle, sino también en la propia figura mesiánica. Julio no guía ya a su pueblo en la revuelta, sino que es el pueblo parisino, en su gravedad, tristeza y valor, el que guía al propio Julio para convertirse en un hombre mejor, es decir, en un “hombre ordinario” que lucha, aunque sea en la clandestinidad, por defender al país de la invasión extranjera. En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es pues el sacrificio del pueblo el que contagia de movimiento a Julio, justo al contrario de lo que ocurría con el Terry de Kazan. Aquí, la individualidad no provoca a la colectividad, sino que es la propia colectividad la que provoca a la individualidad, que, tras su entrada en

la Resistencia y su posterior sacrificio, retorna a la colectividad, culminando, así, el pasaje contrario al de Terry.

Otra vuelta de tuerca a esta idea interconectada de invasión enemiga, humillación y toma de la calle puede verse en la obra de Loznitsa, *Blokada* (2006). La cinta narra el asedio de Leningrado entre 1941 y 1944, y lo hace sin diálogos, solo a través de un concienzudo trabajo de remasterización digital de las imágenes y un atrevido montaje sonoro que consigue crear una dimensión fantasmal y simbólica en el archivo, que no trata ya de buscar una aproximación historicista de los hechos, sino tan solo una experiencia estética. Loznitsa se detiene a analizar la evolución del ambiente de la ciudad, que parte de una falsa sensación de normalidad y, poco a poco, va tensándose, encrudeciéndose y enrareciéndose hasta volverse irrespirable. La antitoma de la calle que muestra Loznitsa acompaña a una marcha de castigo que los militares soviéticos obligaron a realizar a sus prisioneros de guerra. La cámara -se desconoce quién rodó las imágenes- permanece siempre muy cerca de esos jóvenes soldados que, heridos, rapados, tiñosos, sucios y atemorizados han perdido cualquier atisbo de fuerza, tanto individual como grupal. De esa forma, todos sus gestos, su manera de andar, sus temblorosas manos atadas, así como sus miradas esquivas ponen de manifiesto esa misma pérdida de potencia colectiva.

El hambriento y enrabiado pueblo de Leningrado, víctima de un bloqueo eterno, va arremolinándose alrededor de la comitiva, siempre vigilada por un buen número de soldados soviéticos. La violencia reprimida no llega nunca a estallar, pero impregna cada milímetro de aire. De ese modo, las miradas y los gestos, las bromas y los insultos, que no se escuchan, pero se perciben, tiñen las imágenes de un ambiente festivo, pero siniestro, como un desfile pervertido en el que los manifestantes tratan de protegerse, como pueden -bajando los ojos, girando el rostro-, de las hostiles miradas, tanto del pueblo como de la propia cámara. El *pathos colectivo* de este grupo es, por tanto, exactamente el opuesto al de una toma de la calle, ya que encarna la desposesión total de poder colectivo, es decir, el *impoder* mismo. Sin embargo, en un momento determinado, uno de los soldados, envalentonado quizá por sus propios pensamientos o quizá por algo que ha visto o escuchado, cambia de actitud y levanta la cabeza con orgullo, para mirar desafiante al camarógrafo. En ese mismo instante, a través de su contestación y de su interpelación a la cámara -y acaso a la historia-, este soldado

resignifica sus propias imágenes, dejando que el espectador perciba en sus ojos un atisbo de toma de la calle.



Esta misma construcción de la toma de la calle desde la alteridad tiene sus ecos también en otras muchas obras contemporáneas, incluyendo algunos grandes éxitos del *mainstream* hollywoodiense más reciente, como la trilogía del Batman de Nolan (2005-2012). En este sentido, la individualidad imperante en la sociedad de consumo, es decir, la pérdida del sostén de las ideologías y de la conciencia de clase, unida a la falta de certezas en cuanto al sentido de la realidad y a las capacidades propias para aprehenderla, trae consigo una gran cantidad de fisuras y fragilidades en la idea de identidad, generando, de ese modo, una constante tensión entre esta y la alteridad, que, a su vez, la cinematografía de la posmodernidad recoge de forma especialmente significativa durante las tomas de la calle que registra. El cine posmoderno es pues un espacio en el que la identidad se cuestiona y se deconstruye constantemente, o, lo que es lo mismo, en el que lo identitario deja de ser estructural e inamovible para convertirse en un constructo adquirido y, por tanto, contestado y amenazado permanentemente por la propia alteridad. Este abandono de la identidad originaria se traduce en una exploración neoexistencialista de los límites, que desplaza la centralidad del relato a sus bordes, asentando así una nueva dialéctica identitaria entre la normalidad y la anormalidad, y también entre lo pensable y el tabú (Esteban Ortega, 2013: 21).

Ese adentrarse en la otra cara de la identidad alienta una de las bases principales sobre las que se asienta el relato contemporáneo: la falta de

seguridad. Esa inseguridad acaba por traducirse en miedo; miedo a la omnipresente inestabilidad laboral, familiar y personal, miedo a la incertidumbre que provoca el constante movimiento de la sociedad y la consiguiente transitoriedad de las relaciones humanas, miedo a los cambios que produce la inmigración y el descenso del nivel de vida, miedo al futuro y así hasta el infinito. Todos estos miedos, acrecentados en el imaginario colectivo por la paranoia terrorista posterior al 11-S, las últimas crisis económicas o la reciente pandemia no dejan de intensificar, a su vez, el miedo y el rechazo hacia el “otro”. Así, el ataque a las Torres Gemelas no supuso solo, como señala Nancy, el simbólico desplome de una forma de hacer comercio internacional, sino que, sobre todo, marcó el comienzo del enfrentamiento entre dos modos de entender la religión y el progreso. Tras esta demoledora fractura idiosincrásica, dos enormes comunidades, o, mejor dicho, dos ideas virtuales de comunidad -occidente/países islámicos- decidieron “cerrarse” sobre sí mismas, clausurándose en lo identitario e inaugurando también un violento enfrentamiento por defender lo que se considera “propio”. La principal característica de este repliegue, como ya se ha dicho aquí, es que el terrorista islámico pasó a ser el gran “otro” para toda la sociedad occidental (2007: 59-67).<sup>235</sup>

En consecuencia, la trilogía del Batman de Nolan surge, en buena medida, como respuesta al final de la burbuja económica y al comienzo de la Guerra al Terror de principios de siglo. Las dos últimas entregas de la saga no pueden evitar hacerse eco, a su vez, de la crisis post-2008, actuando, por tanto, como hiperobjetos de un capitalismo tardío (Fisher, 2019: 278). En cuanto a la toma de la calle y al movimiento subversivo popular, la tercera parte, *El caballero oscuro: la leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, 2012), además de dejarse empapar por ese imperante temor al “otro” terrorista, aborda la lucha de clases desde una perspectiva que, según Walderzak, parte también del análisis marxista de Jameson. Sin embargo, dada la indeterminación política que acompaña a toda la cinta, esta no puede llegar a ser considerada como una crítica sostenible a los lugares de opresión (2020: 34-35), a pesar de que Walderzak considere que todo el texto de la obra es, en sí mismo,

---

<sup>235</sup> Tal como apunta Badiou, esta visión del “otro” islámico, esencialmente occidentalista, está totalmente desaforada, ya que parte de la suposición de un odio que no sería sino fruto de la envidia, es decir, de un deseo reprimido de occidente que acaba convirtiéndose en autodestructivo (2016). Desde ese prisma, que bebe del mito del “buen salvaje”, se considera que los “otros buenos” son aquellos que se parecen a las culturas occidentales, o, mejor dicho, a las clases medias occidentales, que encarnarían así, según su propia cosmovisión, el epitome de la civilización.

un ideologema que parte de la dicotomía entre ricos y pobres y de la propia desigualdad contemporánea (2020).

Aunque muy probablemente la obra de Nolan no sea tampoco la parábola conservadora que muchos críticos han considerado, no deja de albergar un claro matiz reaccionario, que se evidencia al constatar que la voz de la oposición y la subversión recae siempre en el lado de los antagonistas. Así, los villanos de Nolan se levantan sobre puntos de vista marxistas, justificando sus nefastas acciones mediante la flagrante desigualdad social que ciertamente impera en la sociedad gothamita. Si bien en el caso de Catwoman, el discurso antisistema -“tomo lo que necesito de aquellos que tienen más que suficiente”, “se preguntarán cómo pudieron vivir con tanto y dejar tan poco para el resto”- adquiere tintes más positivos al contrastarse con su reconversión final en heroína, en el caso de Bane, este mismo discurso es abordado desde un prisma innegablemente negativo (2020: 35).

De esa forma, la postura de Bane, aún más radical que la de Catwoman, se basa en una feroz crítica a la injusta acumulación del capital por parte de la clase alta gothamita, por lo que, efectivamente, partiría de una postura que podría adscribirse dentro de la esfera anticapitalista. Como consecuencia, a lo largo del metraje, Bane se mofa de los agentes de la Bolsa, preguntando durante su primer ataque “si no hay dinero que robar, ¿qué hacéis vosotros aquí?”, o afirma ante su contratista que el hecho de haberle pagado no ofrece ningún poder real sobre él. En sintonía con esta aparente ideología de tintes marxistas, su plan, inicialmente, parece afirmarse sobre la idea de devolver el control de Gotham a sus ciudadanos, para así liberarlos de la tiranía de sus privilegiados opresores. Su retórica pluralista y despersonalizada -muy similar, en realidad, a la de Anonymous-, la forma de vestir y tomar la calle de sus seguidores o el modo en el que destruye el mito del imaginario anterior -la fantasía de control autoritario post-Dent- recuerdan al movimiento *Occupy Wall Street*, que se produjo en paralelo al propio rodaje. Del mismo modo, el nuevo orden que propone podría llegar a imaginarse como un nuevo sistema esperanzador para la *working class* olvidada de Gotham, es decir, como una nueva oportunidad para los más excluidos, tal y como explica una joven pareja de huérfanos al nuevo Robin, mientras se dirigen a la red de alcantarillado en la que se refugian Bane y sus hombres.

Sin embargo, tras esta pátina de justicia colectiva, Bane tiñe el proceso de transformación social de una violencia desmedida, mezclada, a su vez, con el uso del terror colectivo como arma política; el antisistema se convierte pues en terrorista, tal y como ya llevaba augurando, desde hace tiempo, la derecha más reaccionaria. De esta forma, aunque Bane le habla siempre al pueblo de Gotham, este no tiene ninguna presencia real en el film, ya que, antes de la llegada del villano, aún no se había manifestado de ninguna forma, y tras ella, la única acción real que los ciudadanos acometen es ocultarse en su propia casa. Por tanto, solo los estratos más bajos de la sociedad responden al llamado de Bane, convocando así una jauría de limpiabotas, botones y taxistas que se rebela violentamente contra la clase alta, lo que acaba desatando una estéril oleada de violencia y destrucción, que el espectador no puede sino censurar, encontrando en esta nueva turba todos los aspectos negativos que una vez Le Bon descubrió en la Comuna de París. Esta agresividad sin sentido deslegitima en buena parte, ya de por sí, el movimiento de Bane de cara al espectador, pero esta lectura empeora rápidamente al descubrir que la emancipación que Bane propone es falsa; ya que lo único que pretende el villano realmente es inspirar el caos justo antes de destruir la ciudad. Esta innecesaria demagogia e insinceridad del principal valedor de la lucha de clases de la obra ofusca gravemente su significado ideológico, a la vez que consigue que la toma de la calle de estos nuevos antisistema se vuelva en su propia contra, perdiendo, de ese modo, cualquier tipo de significado positivo.<sup>236</sup>

Más allá de quién sea aquel que ejerza el gesto de sublevación, indudablemente, una de las mayores inversiones posibles de cualquier toma de la calle clásica es la pérdida de su sentido, es decir, de su propia motivación. En esta misma línea, cabría preguntarse qué pasa con el Joker, o, lo que es lo mismo, qué pasa cuando las amenazas colectivas dejan de estar representadas por grupos o Estados tradicionales, para provenir de agentes o terroristas innovadores que, a su vez, plantean unas reglas del juego de poder diferentes a las anteriores. Así, el desquiciado neo-Bin Laden que encarna el Joker de *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Nolan, 2008) representa, precisamente, esa terrible

---

<sup>236</sup> Tal es el rechazo al movimiento antisistema de Bane, que el peso simbólico del bien, es decir, de lo justo y lo necesario recae ahora en el anterior símbolo de opresión: la autoridad estatal, que en este caso es ejercida por los policías de Gotham. Ellos son ahora los verdaderos héroes, y aquellos que, frente a los antisistemas caídos en desgracia de Bane, toman la calle por el pueblo y por la libertad -que no es otra que la neoliberal-. Esta inversión de los roles clásicos no entraña, necesariamente, que la película apoye los valores de la clase dirigente, ya que el hecho de que Bane no sea más que una marioneta de Tate, que representa la oposición a los códigos capitalistas desde el mismo interior de sus lógicas, vuelve a complicar, una vez más, la interpretación política del film.

angustia; la de no entender a tu enemigo, ni tampoco sus formas u objetivos. Sin embargo, Nolan, adoleciendo de la misma indeterminación política que en *El caballero oscuro: la leyenda renace*, acaba reduciendo las motivaciones del magnífico Joker de Ledger a un simple “algunos solo quieren ver arder el mundo”.

Por esa misma razón, a efectos de la toma de la calle, resulta mucho más interesante analizar no solo la resignificación de la forja del villano, sino también del movimiento subversivo y antisistema que se construye alrededor del Arthur Fleck de Phoenix en la reciente *Joker* (Phillips, 2019). En este caso, resulta enormemente significativo que, a diferencia de lo que, en ocasiones, se ha afirmado en diversos medios cinematográficos, esta cinta no narre la creación del villano Joker. Esto se debe a que la degradación personal del personaje, lejos de producirse en los momentos narrados por Phillips, alcanza su vida entera; en otras palabras, como el desastre de *Hijos de los hombres* (*Children of men*, Cuarón, 2006),<sup>237</sup> la ruina de Fleck no data de un día concreto, sino que se vive de forma constante. Aun así, es evidente que sí se producen una serie de situaciones clave en el metraje, que van convirtiendo a la víctima en victimario, y, por tanto, al agredido en agresor. Porque, en definitiva, de eso trata *Joker*; no tanto de victimizar al villano, como se ha dicho, sino de empatizar con él, al darse cuenta el espectador de que el verdadero villano de la historia, es decir, la mayor alteridad posible, casi la única que existe en realidad, es el propio sistema.

La obra acompaña a Fleck en su particular viacrucis, un descenso a los infiernos que no parece tener fin, en el que recibe, una y otra vez, el desprecio de toda la desigual y corrupta sociedad que lo rodea. De esa forma, Fleck encaja sucesivamente los golpes que le van propinando; primero, el sistema sanitario y social que desahucia a los enfermos mentales; después, el “falso padre” Wayne que rechaza la herencia malograda de su hijo-alter ego; y, en definitiva, todas y cada una de las

---

<sup>237</sup> Fisher cree que *Hijos de los hombres* es una distopía específica del capitalismo tardío especialmente contemporánea, porque más que exagerar, extrapola la sociedad actual. En consecuencia, Cuarón habla de un daño que está produciéndose en tiempo presente, inscribiendo así su apocalipsis en una cotidianidad que resulta asombrosamente familiar para el espectador. No existe pues un momento puntual para el desastre, sino que, más bien, este se está viviendo en directo. Por otra parte, la cinta no plantea un escenario totalitario, tan típicamente distópico, sino que, en esta nueva Gran Bretaña, el Estado ha limitado sus acciones al control y la represión, sin por ello haberse visto debilitado. Algo que, por otra parte, también resulta bastante familiar para el espectador, ya que la normalización de la crisis económica, de la guerra contra el terror o, más recientemente, de las restricciones por la COVID-19 han acostumbrado a la sociedad actual a este tipo de medidas que suspenden derechos y libertades sin comprometer, por ello, la idea colectiva de democracia (2009). Por tanto, tal y como ocurría en *Snowpiercer*, es sencillo leer aquí la frase de Jameson “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (2003), que, a su vez, entronca directamente con la ocupación del horizonte de lo pensable del realismo capitalista de Fisher (2009).



personas con las que se cruza cada día, de las que solo recibe abuso. Fleck no puede refugiarse aquí en ningún “nosotros”, así que, de algún modo, decide crearlo, o, más bien, lo genera involuntariamente con su propio gesto emancipatorio, en el que voluntariamente corta todas sus ataduras con el sistema: el asesinato en directo de Murray Franklin, el presentador de un famoso *late night*, al que Fleck es invitado, en gran parte, para que la audiencia pueda reírse de él. Así, a lo largo de su catarsis, Fleck propone una ruptura tragicómica con la estructura opresora que ya fue planteada con anterioridad por Chaplin en *Tiempo modernos*, precisamente, la proyección en la que Fleck se cuele para confrontar a Wayne.<sup>238</sup> Allí, toda la elite de Gotham se ríe, constante y cruelmente, de la inadaptación del excluido en un régimen postfordista que aún se perpetúa, sin ser conscientes, como decía la Catwoman de Nolan, de que la tormenta está a punto de estallar y de que el lobo -el famélico Fleck, en este caso- ya se ha colado en el gallinero.<sup>239</sup>

Esa tormenta en ciernes llega, efectivamente, a desatarse porque, a pesar de lo que pueda pensar Fleck en un principio, sí que existe un gran “nosotros” en Gotham; uno conformado por todas las personas desahuciadas por el sistema que, sin embargo, desconocen su propia existencia como colectivo. Así, todos los dados de lado, es decir, todos los excluidos, que aun así fingen no serlo, esforzándose por integrarse y poner buena cara a una sociedad que los malogra cada día, no son conscientes de su propia fuerza conjunta, ya que al no haber conciencia del “nosotros”, no puede haber, en modo alguno, potencia colectiva. Y eso es, precisamente, lo que significa la careta de payaso para los gothamitas: el símbolo de un malestar que ya existía, o, lo que es lo mismo, la yesca de un enojo y un resentimiento permanente que los lleva ahora a levantarse no solo contra la élite, sino contra todo un

---

<sup>238</sup> La conexión con *Tiempos modernos* no se limita a su proyección en esta secuencia. En este sentido, la obra original terminaba con una alegre tonada, compuesta por el propio Chaplin, que se tituló *Smile* y que, en aquel momento, ni siquiera tenía letra. Sin embargo, en 1954, Turner y Parsons le añadieron un estribillo que decía “smile though your heart is aching, smile even though it’s breaking. When there are clouds in the sky you’ll get by” y que, tal y como puede intuirse, a su vez, entronca, profundamente, con el rumbo emocional que toma el personaje de Fleck a partir de ese momento.

<sup>239</sup> El Joker de Phoenix se parece, probablemente más que ningún otro Joker hasta la fecha, al Gwynplaine de *El hombre que ríe* de Víctor Hugo (1869), un aristócrata caído en desgracia a quien, como venganza hacia su padre, se le practica el castigo de la “*bocca fessa*”, es decir, la apertura violenta de la comisura de los labios, para mostrar una perpetua y grotesca sonrisa que le convertirá en un fenómeno de feria, a la vez, sonriente y miserable. Como puede verse, en Gwynplaine no solo están ya demarcadas la imagen y la psicología del Joker actual, sino también la carga de rebeldía política de los oprimidos que este representará en el futuro. De ese modo, el discurso de Gwynplaine, “represento a la humanidad tal y como la han fabricado sus amos. El hombre es un hombre mutilado. Lo que me hicieron fue también hecho a la raza humana. Han distorsionado la justicia, la verdad, la razón. [...] En cuanto a mí, ha puesto en su corazón un pozo negro de ira y dolor y en la cara una máscara de satisfacción”, podría ser, sin duda, también el discurso del propio Fleck.

sistema inválido que los ignora. Joker crea pues un nuevo “nosotros” desde los bordes, al margen de todo lo que se considera adecuado para el sistema, como la salud mental, económica y social. Joker representa aquí a una multitud ya despersonalizada previamente, que solo aspira a fundirse con los demás, tal y como se muestra en la escena de la persecución de Fleck en el metro. Es precisamente, en esta secuencia, cuando esa nueva colectividad sin rostro -todos llevan máscaras-, que anteriormente, en esos mismos vagones a cara descubierta, procuraba ignorar cualquier tipo de violencia que no los agrediera directamente - Phillips muestra varias agresiones en el metro, entre ellas, una brutal paliza al propio Fleck en la que nadie hace nada-, descubre su propio poder colectivo al enfrentarse a la autoridad. Un poder que Fleck recupera para sí mismo en su brutal toma de las ondas, aún más feroz que la de *Born in flames*, al perpetrar su terrible acto violento estando aún en antena.



La toma de la calle que Joker inaugura es, probablemente, la más posmoderna de todas las planteadas hasta el momento, principalmente, porque carece de cualquier tipo de ideología -“no creo en nada de eso [...] no me va la política, solo quiero hacer reír”-, siendo, por tanto, muy cercana al nihilismo. De esta manera, cuando Fleck busca el mensaje ideológico que habitaba en el anterior gesto de sublevación, no logra encontrarlo, tan degenerado está ya en la actualidad. Por su parte, los payasos de Joker tampoco creen en nada, salvo en la injusticia del sistema, y si bien tienen ansias de venganza, sobre todo están cansados de llorar por su desgracia, por lo que prefieren reír, como Chaplin, el maestro de la sonrisa triste -“¿insinúas que matar a esos chicos tiene gracia? -Sí, y estoy harto de fingir que no la tiene”-. Esta total ausencia de motivación concreta acaba por degenerar, a su vez, el propio gesto de tomar la calle de todos estos payasos nietzschianos, desarticulándolo, o, mejor dicho, resignificándolo de nuevo. Así, por no creer, en realidad, estos payasos ni siquiera creen que Fleck sea su líder, como tampoco lo cree él mismo -“vamos, te parezco un payaso capaz de empezar un movimiento”-. Joker es pues tan solo un ícono posmoderno, sin otro

poder real más allá de ser la aleatoria chispa que prende un campo ya completamente secado al sol del abuso y la inmoralidad.

El alegato final del Joker en antena ante Murray Franklin no deja lugar a dudas; el periodo de juzgar y culpar de su propia desgracia al débil, al pobre y al excluido, ha terminado: “La comedia es subjetiva, pero vosotros decidís lo que esté bien y lo que no. [...] Si hubiera muerto yo, habríais pasado por encima. [...] ¿Has visto cómo está la cosa ahí fuera? ¿Sales del plató? No hay empatía [...] ¿se creen que vamos a quedarnos callados?, ¿que la bestia que llevamos dentro no a va a salir nunca?”. Esa posmodernista carencia de mensaje ideológico alcanza su paroxismo cuando, tras disparar a la voz del *establishment*, encarnada en Franklin, Joker va a dirigirse al público, pero la señal se interrumpe repentinamente. Ya no hay pues discurso, ni tampoco ideología, solo una acción-reacción reproducida en miles de pantallas simultáneamente, que desgrana una sublevación en directo y que, a su vez, se contrasta con otros cientos de imágenes en tiempo real de Gotham convirtiéndose en un polvo. Así, siguiendo al propio Fleck, todos aquellos que se sienten marginados por la sociedad se lanzan a tomar la calle, totalmente desorganizados y carentes de reivindicación alguna, ya tan solo pertrechados con sus máscaras y con una violencia largo tiempo contenida.

Entretanto, Fleck es conducido a la cárcel en un coche policial. El payaso se va riendo de lo que logra ver a través del cristal; todo ese caos, esa libertad: “No te rías. Toda la ciudad está en llamas por tu culpa”. “Lo sé, ¿no es precioso?”. Pero, de pronto, un tráiler arrolla al vehículo violentamente. Decenas de manos sacan a Fleck del amasijo de hierros, erigiéndolo como nuevo símbolo del movimiento, porteándolo como a Terry en *La ley del silencio*, pero con mucho más desorden y menos reverencia. Poco después, Fleck baila sobre el capó del coche destrozado, redibujándose con sangre su ya sempiterna sonrisa, ante los puños en alto de un mar de payasos. De esta forma, Fleck se convierte, definitivamente, en el Joker conocido por todos -el *travelling-out* final de esta secuencia ilustra a la perfección la forja de la leyenda-. Pero, mientras tanto, en el otro lado de la ciudad, Wayne y su esposa son asesinados frente a su hijo por otro payaso, al grito de “tienes lo que te mereces, cabrón”, la misma frase con la que Joker ajustició a Franklin en directo. Involuntariamente, el propio Fleck, con su gesto insurreccional, ha creado a su némesis, el futuro Batman, que más adelante actuará como organismo de control autoritario ante las formas

subversivas del Joker. Por tanto, de nuevo, ya solo se trata de acción-reacción.



Finalmente, el último paso hacia la desarticulación total del sentido y la motivación de la toma de la calle anterior, esta vez desde la contemporaneidad más absoluta, viene de la mano de Ly y su *Les Misérables* (2019). La obra se centra en las desventuras de una brigada policial parisina, especializada en las bandas de niños en riesgo de exclusión social de un barrio desfavorecido de París. Tal y como los propios policías bromean, en el barrio donde Víctor Hugo escribió, en su día, *Los Miserables*, ahora los “Gavroche” se llaman Mohamed y la madre de Cossete trabaja en correos y está muy cansada. Aun así, mientras ríen su ocurrencia, todos reconocen no haberse leído el libro, en un eficaz reflejo de la posmodernidad en estado puro y de su permanente pérdida de sentido. El abuso policial y la importancia de su registro, así como la corrupción y la indefensión total de la infancia acaban obligando a una de esas bandas de niños a proclamar su propio levantamiento; una nueva Banlieue en 2019, formada, también en esta ocasión, por esos jóvenes sin futuro, extranjeros en su propia ciudad, que sin asideros y hartos de injusticias, deciden luchar contra la exclusión, gritando que ya no tienen miedo ni nada que perder. Ly decide terminar su obra citando a Víctor Hugo: “No hay malas hierbas, sino malos cultivadores”. Una frase que bien podría hacerse eco de la de Badiou, que, en relación a los conflictos parisinos de 2005, afirmó: “Tenemos los disturbios que merecemos”. Sin embargo, pese a la preclara declaración ideológica y moral que supone, esta suerte de revuelta final cumpliría escrupulosamente con la concepción hegemónica de la toma de la calle clásica.

Por el contrario, el arranque de la cinta se centra en mostrar un París tomado por la victoria de Francia en el mundial de fútbol de 2018. Issa, el nuevo Gavroche de Ly, que marcará el punto de vista de toda la obra, se funde con la multitud con la bandera de Francia como capa. Toda la capital francesa canta unida *La marseillesa*, abrazándose y gritando en una

poderosa pasión compartida. Las imágenes de las calles parisinas tomadas por una masa enfervorecida y tricolor, con el Arco del Triunfo detrás, solo matizadas por el humo que se eleva hacia el cielo, parecen una reactualizada celebración de la Toma de la Bastilla, pero tan solo muestran el festejo de una victoria deportiva. Y es que quizá la deconstrucción de la toma de la calle posmoderna no parta tanto de su desarticulación como de la eliminación de cualquier rastro de contestación en ella. No se trataría pues de una resignificación, sino de una desactivación de sus símbolos subversivos y colectivos, que ya no significarían nada más allá de las habilidades de Mbappé con el balón. Es enormemente significativo que ese sea el único momento del film en el que blancos y negros, ricos y pobres y niños y adultos conviven en armonía, compartiendo una única vivencia. Así, en el mismo momento en el que los cánticos se apagan, las diferencias vuelven a aflorar y cada uno debe regresar a su lugar, pero, a diferencia de la toma de la calle anterior, ya sin posibilidad de que algo haya podido cambiar.



Pese a la completa desarticulación del anterior sentido del gesto de sublevación vista en estos dos últimos ejemplos, la inversión de la figuración de la toma de la calle contemporánea no se detiene aquí, ya que la profunda significación de diversos relatos cinematográficos sobre la protesta ha acabado por traspasar la pantalla, afectando, en varias ocasiones, a la propia realidad. Así, a principios de 2019, numerosas activistas por la justicia reproductiva anti-Trump se manifestaron en Washington disfrazadas de June de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Miller, 2017-). En los últimos años, este disfraz se ha utilizado como un elemento disruptivo en las manifestaciones feministas de todo el mundo. Así, las manifestantes, con sus ropajes rojos y sus cofias blancas, buscan provocar un mayor impacto en sus reivindicaciones al convocar una asociación de ideas entre ciertas políticas gubernamentales contra sus derechos reproductivos y la realidad distópica de Gilead. Lo que estas mujeres están tratando de decir es “cuidado, Gilead no solo es posible, sino que ya está comenzando”. Antes de *El cuento de la criada*, fueron los activistas palestinos que, en

diversas acciones, se enfundaron en disfraces de *Avatar* (Cameron, 2009) o la careta de Guy Fawkes de *V de vendetta* (*V for Vendetta*, McTeigue, 2005), que llenaba las manifestaciones de todo el planeta como marca distintiva de Anonymous. Pero aún antes, la señal de *12 monos* (*12 monkeys*, Gilliam, 1996) -revalidada y relanzada por el reciente estreno de la serie del mismo nombre-, las frases de Tyler Durden en *El club de la lucha* (*The Fight Club*, Fincher, 1999) o el monólogo que abre *Trainspotting* (Boyle, 1996) proliferaron en las pancartas de cientos de reivindicaciones sociales en todo el mundo.

Este tipo de asociaciones e imágenes mentales no serían posibles si no se dieran dos situaciones fundamentales en el contexto de la toma de la calle. Primero, que las referencias culturales asociadas a las películas o series a las que se refieren estén lo suficientemente asentadas globalmente para que el mensaje, el significado y la llamada a la acción de dichas alusiones estén claras para todo el mundo. Y segundo, que el imaginario del pueblo tomando la calle y manifestándose por sus derechos esté lo suficientemente asumido y digerido como para poder añadirle una segunda o tercera capa de significación, sin que se resienta su objetivo principal: la reivindicación contra un *statu quo* que se considera injusto y que se pretende cambiar. Las sociedades han asumido pues la representación del pueblo tomando la calle hasta tal punto que, no es solo que la forma de manifestarse de los pueblos impregne el cine, sino que también el cine impregna profundamente los códigos y los símbolos con los que el pueblo se rebela.



Esta doble dimensión de las reivindicaciones sociales coloca a la época contemporánea ante una encrucijada con dos lecturas posibles. Por una parte, en esta performatividad, se asiste a una suerte de frivolidad estética, o, lo que es lo mismo, a una estetización del movimiento social que, de algún modo, lo institucionaliza y, en cierta medida, podría llegar a invalidar su fuerza. Por otra parte, se podría estar presenciando el empleo de una potente herramienta social, es decir, de un nuevo y poderoso lenguaje simbólico, que reconstruye imaginarios y que quizá

podría llegar a transformar parte del imaginario colectivo a través del cine y de las imágenes pregnantes que este genera. Sin embargo, este “afectar a la realidad” no se produce únicamente en un sentido estético, ni aportando nueva simbología o elementos performativos a las tomas de la calle o a los movimientos sociales ya existentes, sino que, en ocasiones, las tomas de la calle cinematográficas han acabado provocando tomas de la calle reales, que, como réplicas de un poderoso seísmo, han logrado traspasar así la gran pantalla.

En este sentido, *Silenced* (*Do-ga-ni*, Dong-hyuk, 2011) aborda una de esas injusticias silenciadas que buscan, a través del cine, ser redimidas en la realidad. Basada en hechos reales, la obra narra el terrible maltrato sufrido por unos niños con diversidad funcional en un orfanato regentado por personas influyentes de Gwangju. En la secuencia final, tras un largo y demoledor proceso judicial -fallado, por un tecnicismo, a favor de los agresores-, se muestra una multitudinaria protesta frente a los juzgados con la intención de denunciar el atropello cometido. Al mismo tiempo, también se celebra la capilla ardiente por uno de los niños agredidos, muerto al intentar vengarse de sus victimarios ante la pasividad del sistema. En esta secuencia se mezclan así, una vez más, el duelo por la muerte de un inocente y la sublevación contra un sistema injusto.

Tras varios minutos de protesta, se desata la carga policial, mientras, al mismo tiempo, el punto de vista recae en el profesor que había descubierto los abusos en el orfanato. En ese momento, el joven se posiciona en medio del caos colectivo sujetando una foto del niño muerto, mientras grita a la multitud -y también al espectador- todo aquello que las víctimas no pudieron gritar en su día: que los más vulnerables de todo el sistema coreano no solo fueron víctimas de la violencia por parte de quienes debían cuidar de ellos, sino que también fueron totalmente ignorados por el sistema judicial. Poco después, la policía reduce al joven profesor contra el suelo y la pantalla se funde a negro. Esta inconclusa toma de la calle, unida al escenario sociopolítico coreano de la época, consiguió que la relación entre ficción y realidad se sublimase, consiguiendo, a su vez, que el profundo sentimiento de indignación producido por la injusticia narrada en el metraje fuese capaz de traspasar la pantalla. Así, el éxito de la cinta provocó una serie de importantes manifestaciones populares que, en tan solo un mes, lograron aprobar un proyecto de ley para abolir el estatuto de limitaciones para delitos sexuales contra menores y discapacitados, que

fue bautizado como ley Do-ga-ni. De esa forma, esta toma de calle inacabada en la gran pantalla consiguió saltar a la realidad para transformarla, tal y como en su día pretendieron conseguir Eisenstein, Vertov y compañía.



Y es que, según Martín Saura, hay acontecimientos que están a medio camino entre la imagen y el activismo (2017). En este tipo de eventos, “el espectador no es una figura pasiva, sino que toma la imagen como un dispositivo inacabado y la interpreta activamente” (Padilla, 2011). Sin embargo, en este mismo sentido, también podría afirmarse lo contrario, es decir, que, de igual manera, existen ciertas imágenes que tienen mucho de acontecimiento y ante ellas el espectador tampoco puede permanecer ajeno a su poder. Dicho de otro modo, la toma de la calle no solo invade el cine desde sus mismos orígenes, marcando su progreso y acompañándolo a lo largo de todo su devenir, sino que también se podría efectuar esa misma lectura en sentido inverso; esto es, deteniéndose a analizar cómo el cine ha ido marcando la evolución de las tomas de la calle a lo largo de la historia, y, en consecuencia, cómo los gestos, los ritos y las fórmulas de la gran pantalla han acabado afectado a los gestos, ritos y fórmulas de los movimientos sociales, transformándolos y guiándolos en su propio desarrollo. La toma de la calle encontraría así, al final de su recorrido, un camino de doble dirección en el que la política, la ideología, la masa y el empoderamiento popular hallarían en el cine un espejo, pero, a la vez, una palanca de su propia activación y potencia colectiva.





## CONCLUSIÓN

*La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos,  
ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez  
pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía?  
Para eso mismo, sirve para caminar.*

Fernando Birri

A lo largo de las páginas de este estudio, se ha podido comprobar que la manera en la que ciertas obras reflejan la toma de la calle no solo excede significativamente lo cinematográfico, sino que también está profundamente condicionada por diversos aspectos sociológicos, antropológicos y políticos. De ese modo, las imágenes de los levantamientos populares estudiadas en esta tesis no solo dependían de la época en que fueron concebidas, sino también de la ideología de su creador, del contexto político-social y nacional de la obra, de las tribulaciones emocionales y psicológicas de cada sociedad y momento y de la corriente cinematográfica a la que pertenecían. Así, al analizar el gesto de sublevación de cada pueblo, se ha podido constatar que, pese a su mutabilidad, es decir, pese a las diferentes figuraciones, significaciones y fórmulas que ha ido adoptando a lo largo del tiempo, la representación cinematográfica de la toma de la calle sí logra revelar alguna característica sustancial del *pathos*, de los gestos colectivos y de la memoria histórica, tanto de las sociedades que eran representadas en la gran pantalla como de aquellas a las que iban dirigidas las imágenes.

De esta forma, la focalización colectiva de las secuencias de protesta ha sido determinante únicamente en aquellos momentos en los que se pretendía empoderar a los pueblos, como en el caso del cine soviético en los años veinte o el de las películas de mayo del 68; del mismo modo, la figura mesiánica apareció para guiar la toma de la calle

fundamentalmente en ciertos momentos catárticos en los que las sociedades necesitaban referentes fuertes; por el contrario, el análisis semiótico de tomas de la calle pasadas se produjo principalmente en las épocas en las que se creía necesario revivir ciertos ideales perdidos; o la democratización del punto de vista de la protesta ha coincidido, a su vez, con un periodo histórico en el que el individualismo y la tecnología se han conjugado para conformar una nueva forma de entender tanto el registro como la participación ciudadana en la toma de la calle.

Como decía Godard en sus *Hisotire(s)* -que, por otra parte, leían las *Tesis* de Benjamin-, a través del estudio de la historia del cine también se revela la historia de los pueblos, dando así cuenta de una cierta verdad que los cineastas no han querido dar por perdida para la historia. Pero como además ha podido comprobarse, esta influencia no ocurre solo de manera unidireccional, por lo que el propio cine ha modificado también la forma en que las sociedades entendían la política, la ideología y la toma de la calle, pero también su propia morfología y sus emocionalidades compartidas. Este estudio ha tratado pues de dialectizar “la actualidad de los acontecimientos y la eternidad de los signos” (Martinot, 2020), o, lo que es lo mismo, ha intentado seguir de cerca a un presente que, en su perpetua reactivación desde cada lugar y momento precisos, pretende reapropiarse de la historia y el tiempo a través de volver a apoderarse de los espacios de lucha. El cine es, por tanto, un arma cargada de futuro, tal y como afirmaba Celaya, capaz de reconfigurar los imaginarios de las sociedades a través de ciertas imágenes significativas; en otras palabras, hay veces en las que solo hace falta una imagen para poder romper el paradigma.

Una parte importante de este trabajo de investigación se escribió durante el confinamiento por la pandemia de la COVID-19. Este contexto tan concreto e inusual ha facilitado una honda reflexión colectiva sobre cuestiones que parecían agotadas o, mejor dicho, tan aprendidas que no merecían ya comentario alguno. De esta forma, conceptos como espacio público, toma de la calle, colectividad, sociedad de consumo, capitalismo, sostenibilidad o labores esenciales han ocupado, obligadas por las circunstancias, la palestra de la opinión pública de un modo nunca antes visto, reconfigurando profundamente su propio significado en cuestión de pocos meses. Así, el confinamiento a escala mundial ha permitido interrogarse sobre el fin del mundo tal y como lo conocemos y sobre el colapso del sistema. Berardi considera que, durante la segunda mitad de 2019, el mundo entró en convulsión;

los jóvenes de medio mundo se echaron a la calle y la fiebre creció hasta final de año. Entonces el asesinato de Soleimani por parte del Gobierno trumpista pareció llevar al mundo a un punto de no retorno, es decir, hacia una nueva explosión. Sin embargo, ahí entró en juego lo imprevisto -la pandemia-, que cambió la trayectoria del sistema, dirigiéndolo, esta vez, hacia una desconocida implosión. Según el activista italiano, en realidad, esta era la única reacción esperable de un organismo colectivo -el planeta-, cuya híperconectada mente “se ha visto sometida durante tres décadas a la tensión ininterrumpida de la competencia y de la híperestimulación nerviosa” (2020: 38-39).

*Epidemia*, en griego, significa ‘ser cogido de improviso’; una pandemia es pues una situación de altísima imprevisibilidad, en la que, tal y como ha podido constatar, coexisten emociones antagónicas, como la prudencia y el exceso, la ilusión y el pánico o lo sagrado y lo profano, es decir, se trata de un momento semióticamente explosivo que facilita la difusión impredecible no solo del virus, sino también de rumores, mentiras, *fakes* y de todo tipo de signos (Lozano, 2020). No en balde, los términos *virus* y *viral* comparten una misma raíz semántica, que se ha manifestado en este 2020 en sus dos posibles acepciones: la biológica y la virtual. A través de esta avalancha desinformativa, el miedo colectivo, que antes se liberaba a través de explosivas manifestaciones tumultuarias, se ha visto contenido, provocando así una oleada de tensión popular inconclusa y mal dirigida, que continúa fraguándose en este otoño de la segunda ola, aún con predicciones inciertas. Sin embargo, lo que sí parece evidente es que el temor a contagiarse del “otro” y las medidas restrictivas del estado de alarma han provocado que el miedo irrumpa en el terreno político y social como nunca antes se había permitido. Este terrible pánico colectivo se ha empelado, entre otras cosas, como una forma de reducir las libertades del pueblo que, quizá por primera vez, ha aceptado fácilmente -al menos un alto porcentaje de la población- este tipo de restricciones en nombre de la seguridad y la salud colectiva.

Esta pérdida de la libertad de movimiento y reunión, es decir, esta individualización forzosa de las poblaciones en núcleos habitacionales, ha traído asociada la mayor pérdida de fuerza colectiva de los últimos siglos. Como dice Agamben, durante la pandemia, el prójimo ha sido abolido (2020: 33), por tanto, la energía se ha retirado del cuerpo

social,<sup>240</sup> lo que, a su vez, ha provocado una parálisis relacional (Berardi, 2020: 38-45) que, pese a las herramientas digitales, ha resultado un gran varapalo para la capacidad contestataria de la masa, ya que, obviamente, sin contacto, apenas puede haber contestación. En el caso español, este desempoderamiento del pueblo se ha visto agudizado, al menos durante los primeros meses de confinamiento, por las frecuentes críticas a la gestión que se hizo del 8M, que, si bien no puede considerarse una toma de la calle como tal, sí fue empleada por diversos actores políticos y sociales como gatillo/chivo expiatorio de la pandemia y como ejemplo vivo de la peligrosidad de las manifestaciones populares en el nuevo contexto social.

Hace ya un siglo que los urbanistas y los historiadores de la ciudad se vienen quejando de que “la plaza” está prácticamente muerta. No se trata solo de la pertinaz soberanía del automóvil, que domina el paisaje real y mental de las ciudades, o de la transformación de muchas plazas en aparcamientos o centros comerciales, sino de la tendencia a la desaparición de las condiciones y funciones que habían hecho de “la plaza” el centro vital de las ciudades durante siglos. Durante los últimos años, la vida se ha ido retirando, poco a poco, de las calles (Isnenghi, 2004: 19), tanto es así, que muchos pensadores han llegado a creer que “la plaza contemporánea” se ha trasladado a los salones, a las televisiones y a los *smartphones*; un desplazamiento que durante el confinamiento alcanzó sin duda su máximo exponente. El coronavirus ha supuesto pues la eliminación total de la calle como espacio social y democrático, es decir, la renuncia a ese afuera de lo propio y lo privado, que lo virtual tanto confunde y entremezcla. Esta pérdida del espacio público, tal y como se conocía, relegó, durante la primavera de 2020, la toma de la calle a los balcones, que transformaron su propio significado, desvinculándose del ámbito privado y del hogar, para asumir ciertos rasgos del anterior espacio público, convirtiéndose así en lugar de encuentro, socialización y contestación, pero también de escrutinio y vigilancia.

Una de las frases más repetidas durante la pandemia ha sido que el virus es democrático y no distingue de clases sociales o fronteras. Ciertamente, el virus puede no discriminar a sus víctimas, pero ha puesto en relieve ciertos aspectos de la lacerante desigualdad social que

---

<sup>240</sup> Ya en los años ochenta, la pandemia del sida asentó la idea de fomentar una reducción del contacto físico. Según Berardi, Internet -en esencia, una plataforma de comunicación sin contacto- fue alumbrada, precisamente, por esa misma “mutación psíquica” que fue denominada sida (2020: 53).

sí inciden directamente en la tasa de contagio. De esta forma, durante el periodo más duro de la pandemia, tan solo se arriesgaban a ir a trabajar, a parte de los trabajadores esenciales, aquellos que necesitaban imperiosamente su salario y no podían permitirse teletrabajar; una situación que solía coincidir con los empleos más precarios y los trabajadores en mayor situación de vulnerabilidad, que, del mismo modo, han sido los colectivos más golpeados, tanto por el virus como por la recesión económica que este trajo bajo el brazo. A estas alturas, no es descabellado afirmar que las condiciones previas a esta pandemia fueron creadas por el neoliberalismo y la híperexplotación ecológica, y que, a su vez, estas fueron multiplicadas exponencialmente por ciertas políticas recesivas, como los recortes en salud pública o en investigación. Pero, aun así, por primera vez en la época contemporánea, la crisis no afecta a factores económicos o sociales -aunque lo haga tangencialmente-, sino al propio cuerpo, tal y como afirmaría cualquier heredero foucaultiano. Esta situación es nueva para todos los actores sociales, por lo que no es posible aventurar cómo saldrá la sociedad global de esta situación, si aún más agresiva, competitiva y reafirmada en sus anteriores preceptos individualistas y capitalistas, o, por el contrario, con una nueva forma de vivir en mente, más igualitaria, solidaria y sostenible.

Zizek considera que esta epidemia ha supuesto una especie de “técnica del corazón explosivo de la palma de cinco puntos”<sup>241</sup> contra el sistema capitalista global, la esperada señal que confirma que ya no se puede seguir así (2020: 23). Por el contrario, Byung-Chul Han considera que el esloveno se equivoca y vaticina que el modelo chino de Estado policial-digital será exportado como única alternativa válida contra el virus. Según su punto de vista, el capitalismo se recuperará de la pandemia y resurgirá con más potencia que nunca, reforzado, además, con las herramientas digitales de la biopolítica y la psicopolítica, para controlar aún más y mejor a la población (2020: 110). En esta misma línea, Galindo afirma que la crisis ha servido para que se evaporen, se minimicen o se oculten otros graves problemas sociales y políticos, que han desaparecido, mágica y convenientemente, tras la cortina de humo del coronavirus (2020: 120). Así, esta nueva forma de hacer política, biopolítica si se quiere, pervierte aún más la idea foucaultiana de que no existe política que no sea una política de los cuerpos, que, en su día,

---

<sup>241</sup> La técnica asesina con la que Beatrix Kiddo se venga, por fin, de Bill en *Kill Bill: volumen 2* (*Kill Bill: Volume 2*, Tarantino, 2004), que consiste en aplicar presión con los dedos en cinco puntos vitales, para después dejar ir al enemigo, que solo caerá muerto en el momento en el que decida dar cinco pasos.

refería la desigual relación entre el poder y el cuerpo social en los años setenta y ochenta, empujando, de esta manera, la anterior política de los cuerpos a la actual esfera del control total de los cuerpos. Esta epidemia, por seguir usando la terminología de Foucault, ha extremado y desplazado la aplicación de las técnicas biopolíticas de lo nacional al cuerpo individual. En consonancia, tal y como tan certeramente enuncia Preciado, “la nueva frontera necropolítica se ha desplazado desde las costas de Grecia hasta la puerta del domicilio privado. [...] La nueva frontera es la mascarilla. [...] El nuevo Lampedusa es tu piel. [...] El sujeto del techno-patriarcado neoliberal que la COVID-19 fabrica es intocable. [...] No intercambia bienes físicos, ni toca monedas, paga con tarjeta de crédito. [...] No se reúne, ni se colectiviza. Es radicalmente individuo. No tiene rostro, tiene máscara. No es un agente físico, sino un consumidor digital” (2020: 175-178).

Antes de la COVID-19, la revolución ya no formaba parte del horizonte de lo pensable; las subjetividades estaban confusas, deprimidas y convulsas, mientras el aparato político no tenía apenas ya control sobre la realidad social. Según este planteamiento, la revuelta en la nueva normalidad arrancaría ya completamente pasiva, implosiva y resignada (Berardi, 2020: 42). Sin embargo, los seres humanos han seguido sintiendo, quizá más que nunca, el *duende de la rebelión* en su interior, y pese a la imperante pérdida del espacio público y de la fuerza colectiva, a pesar también del miedo y la desorientación, han seguido manifestándose; primero en los balcones sí, pero en el mismo momento en el que los ciudadanos pudieron volver a poner un pie en las calles, una de las primeras cosas que hicieron fue volver a tomarlas. Sin embargo, estas tomas de la calle postpandemia se plantearon desde muy diversos prismas, gestos y pulsiones.

Casi con toda seguridad, la toma de la calle más multitudinaria y significativa de esta época pos-COVID ha sido la del movimiento *Black Lives Matter*. El vídeo del asesinato de George Floyd a manos de un policía blanco, que presionó con su rodilla el cuello del detenido contra el suelo durante más de nueve minutos, se convirtió en viral el 25 de mayo, cuando la mayoría del mundo aún estaba confinado y alcanzaba los picos más altos de la curva de fallecidos. Estas imágenes provocaron una feroz oleada de protestas, primero en Minnesota, y después a lo largo y ancho de EE. UU., con buena parte de la solidaridad internacional aglutinada bajo el lema *I can't breathe*. Las numerosas tomas de la calle que coparon tanto los telediarios como las redes sociales de

medio planeta recordaron a las *DC riots* de abril de 1968, tras el asesinato de Martin Luther King y a las del *Long Hot Summer*. Ambos momentos comparten una poderosa rabia que emana de la profunda desigualdad y del sempiterno racismo que asola EE. UU., y, muy en particular, de la constante brutalidad policial contra todas las minorías étnicas del país. Sin embargo, las tres principales diferencias entre las anteriores manifestaciones y estas son que aquellas fueron violentas y estuvieron plagadas de disturbios, que fueron protagonizadas, fundamentalmente, por personas negras y que no lograron obtener el apoyo popular de la mayoría, mientras que las actuales son -pese a lo que haya podido trascender en ciertos medios- pacíficas, interraciales y ampliamente apoyadas por el grueso de la población y también por numerosas figuras relevantes de la política internacional (Arnesen, 2020).<sup>242</sup>

La gestión de Donald Trump y la enorme polarización del país a este respecto, también suponen un rasgo particular que ha definido tanto la protesta en sí misma como la opinión que se tenía de ella dentro y fuera de la nación. Así, tras las primeras protestas, Trump se expuso ante los medios inmediatamente, aplaudiendo la violencia policial y sugiriendo una posible intervención militar. Las imágenes de Trump cruzando la calle de la Casa Blanca, entre nubes de gas lacrimógeno, para poder posar sujetando una Biblia al revés frente a una iglesia episcopal -que, por otra parte, no lo quería allí-, dieron la vuelta al mundo y fueron utilizadas como epitome de la imagen performática y vacía de la política actual. Hamrah considera que el cuadrado negro de la Biblia de Trump pudo predecir, inconscientemente, el cuadrado negro que poco después inundó las redes sociales de todo el mundo en solidaridad con la lucha de los estadounidenses negros, durante uno de los primeros y más multitudinarios apagones digitales hasta la fecha (2020).

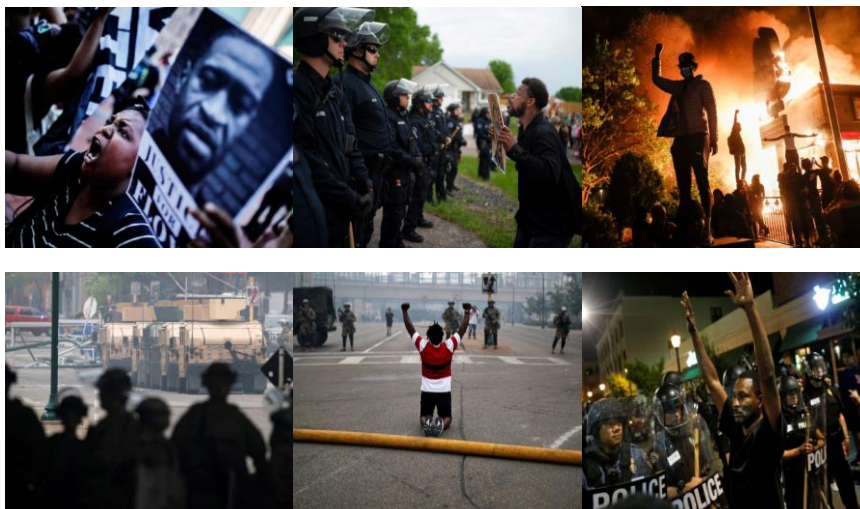
Los manifestantes del *Black Lives Matter* han registrado con sus móviles, probablemente sin querer, el mayor estallido de brutalidad policial en la historia de EE. UU. (Hutchens, 2020). Ya el propio movimiento surgió al viralizar un asesinato en directo, convocando una suerte de *violence porn*, que acabó derivando en el indignante “George Floyd challenge”,

---

<sup>242</sup> El 5 de junio, la alcaldesa de Washington, Muriel Bowser, fue la primera política en rebautizar el espacio público -una plaza cercana a la Casa Blanca- como *Black Lives Matter Plaza*. Pocos días antes, la policía había dispersado violentamente de allí a los manifestantes del movimiento, planteando así una disputa acerca de la “propiedad” de ese mismo espacio. Por otra parte, algunos activistas han criticado este tipo de medidas como gestos vacíos, al considerarlas únicamente “distracciones performativas” que en nada contribuyen a transformar las realidades contra las que se está protestando. Sin embargo, otras voces siguen la línea planteada por el filósofo J. L. Austin, que afirma que “performativo” también se refiere a palabras y gestos que no solo hablan, sino que además actúan y transforman (Mask, 2020).



pero que, por otra parte, también popularizó el gesto de hincar la rodilla como signo de protesta.<sup>243</sup> Esta espectacularización de la violencia se instaló de forma definitiva en nuestras pantallas, muy probablemente, a partir del 11 de septiembre, que grabó en el imaginario colectivo internacional una serie de imágenes imborrables, como los aviones chocando contra las torres, las bolas de fuego o los tres bomberos en los escombros del World Trade Center, que, a su vez, se han convertido en una suerte de icono pop. A partir de ese momento, los noticieros empezaron a emitir imágenes que parecían sacadas de una película de catástrofes. Así, de algún modo, a partir del 11-S, la historia comenzó a pasarse por el prisma del *entertainment*, es decir, se empezó a construir una memoria histórica mitologizada por los códigos visuales de Hollywood (Chéroux, 2013:67). De esta forma, se vendría a confirmar la intuición de Debord de que el espectáculo se había convertido no solo en un modo de construir imágenes, sino en un vínculo social basado en actos colectivos de contemplación espectacular.



Otras tomas de la calle recientemente significativas, en cuanto al planteamiento y al desarrollo del acto mismo de sublevarse, fueron las caceroladas convocadas por ciertas esferas afines al partido español VOX, para protestar contra la gestión del Gobierno de la pandemia y para pedir la dimisión del presidente. Estas protestas se produjeron, principalmente, en barrios con un alto poder adquisitivo, entre los que

---

<sup>243</sup> El jugador de fútbol americano Colin Kaepernick ya comenzó a popularizar este gesto en 2016, al arrodillarse durante la interpretación del himno estadounidense durante toda la temporada de la NFL (Liga Nacional de Fútbol Americano).

destacó, por su repercusión mediática, el madrileño barrio de Salamanca. Las manifestaciones se produjeron, a diferencia de las de Minnesota, ya levantado el confinamiento, pero aún bajo el estado de alarma y, por tanto, todavía se podían considerar reuniones no permitidas, al no respetar la distancia de seguridad obligatoria. Tanto las manifestaciones del *Black Lives Matter* como las de VOX se construyen en clave nacional. Sin embargo, mientras una es sostenida por una parte de la ciudadanía que quiere ser reconocida como miembro de pleno derecho de su propia identidad nacional, es decir, convertirse en ciudadanos de primera y ostentar, así, una igualdad que nunca han logrado conquistar, la otra es convocada por un sector de la población que ha sido tradicionalmente privilegiado y que se resiste a dejar de serlo, temeroso de las medidas de un nuevo gobierno de corte socialista.



Es también interesante analizar cómo ambos colectivos se enfrentan al contexto de la pandemia en sus tomas de la calle. Así, mientras unos se lanzaron a la calle en medio del confinamiento, con la pandemia pulverizando sus peores cifras, los otros esperaron a que la pandemia remitiera un poco. De esta forma, los afroamericanos, al exponer la vulnerabilidad de sus cuerpos, saliendo muchas veces a la calle sin mascarilla y enfrentándose a la policía y a la represión sin más protección que su rabia, es decir, exponiéndose desde un “no tengo nada que perder”, heredan una forma de manifestarse más clásica en el fondo. Los opositores españoles, por su parte, tomaban la calle desde la relativa seguridad no solo de las mascarillas, sino también de sus coches, que, quizá por primera vez, formaban parte del propio acto de protesta, incluso, en algunos casos, conducidos por chóferes, para que, de esa forma, el pasajero pudiera ejercer su gesto de levantamiento sin

interferencias. Del mismo modo, esta protesta también se llevaba a cabo desde la seguridad que ofrecía el cordón policial que, si bien multó a algunos de los manifestantes por no respetar la distancia de seguridad, también permitió que la marcha siguiera su curso sin apenas incidencias, y protegió, en varias ocasiones, a los manifestantes de increpaciones o insultos de otros transeúntes.

Las imágenes de las manifestaciones de Minnesota, publicadas y compartidas prácticamente de forma inmediata a través de *smartphones* y *tablets*, ya no controlan dónde empieza y dónde acaba el cuadro y la toma. Este tipo de clips están más preocupados por registrar la atmósfera, que por restituir cualquier mirada a través de un encuadre preciso (Pintor, 2020). Así, la mayoría de los vídeos que han trascendido sobre las recientes protestas son planos enormes y caóticos, que muestran la dinámica general del acontecimiento, en los que se pueden observar, sucesivamente, situaciones de violencia policial -muchos de estos vídeos han servido como prueba para procesar o destituir a agentes de la ley-, nubes de gas irritante, carreras de un lado a otro o algún allanamiento de la propiedad privada. Estas cámaras no hacen en ningún momento *zoom* para enmarcar una situación concreta, como tampoco permanecen encuadradas en la misma ubicación demasiado tiempo, sino que más bien se dedican a vagar por la calle, siguiendo a unos y otros, es decir, filmando todo y nada a la vez. De esta forma, este tipo de planos encarnan la mirada de un manifestante/testigo cualquiera cuando está tomando la calle. Reinaldo Green, que en *Monstruos y hombres (Monsters and Men)*, (2018) narró cómo un vídeo de violencia policial desencadenaba una profunda crisis política y social, señaló, en una entrevista, que esta clase de vídeos rodados en las protestas tienen un tipo de objetividad propia, porque son creados por personas que toman la decisión deliberada de asistir a una protesta, pero que, sin embargo, filman con menos narratividad que muchas noticias o documentales. Según Green, los documentalistas generalmente tratan de encontrar un tema o una línea de acción, para poder así seguirla, buscando, por tanto, a los líderes y a las voces más fuertes, pero la realidad es que si tú fueras un ciudadano anónimo que acude a las protestas, esos no serían los prismas desde los que te aproximarías a la toma de la calle (cit. en Robertson, 2020).

Por otra parte, aunque, en cuanto a planificación e inmediatez, las imágenes generadas en las manifestaciones de VOX no son muy diferentes a las del *Black Lives Matter*, en ocasiones, la sensación de seguridad desde la que se plantean estas tomas de la calle sí permite a

sus integrantes seguir alguna figura concreta o fijar su mirada para tratar de construir un relato. En ocasiones, estos vídeos también tratan de registrar y denunciar ciertas actuaciones policiales, aunque ciertamente la violencia desatada, tanto por los manifestantes como por los cuerpos de seguridad, es mucho menor en España. Por otra parte, el tono empleado en los vídeos autogenerados por los asistentes a las dos protestas es, a su vez, muy diferente. Así, aunque ambos colectivos comparten su indignación ante la situación que viven, en el caso de los manifestantes de VOX se añade un tono quizá más fanfarrón o irónico, que evidencia cierta certeza sobre la propia seguridad, que los manifestantes de Minnesota no parecen tener tan clara, por lo que la rabia y la denuncia desde las que hablan a sus propias cámaras no se ve entremezclada con ninguna otra emoción. Este sentimiento de seguridad, unido a la autopercepción de transitoriedad de la propia protesta española, hace que algunos de los vídeos rodados por sus participantes sean más cercanos al álbum de recuerdos, es decir, al *selfie* de “yo estuve en una protesta”, que a las imágenes de Minnesota. Por tanto, se podría afirmar que las tomas de la calle españolas están más cerca de la manifestación performática contemporánea que de los modos de protesta clásicos, que, en este caso, son heredados, de forma mucho más evidente, por sus homólogos americanos.

Actualmente, los algoritmos de las redes sociales pueden crear una realidad propia. Así, dependiendo de las búsquedas anteriores o de las páginas seguidas se pueden ver horas y horas de policías golpeado a los manifestantes o, por el contrario, de quemas de comisarías y rupturas de ventanas; o del mismo modo, a cientos de *youtubers* apoyando las protestas y demonizando al Gobierno o a un número equivalente que prefiere cerrar filas con el Estado y que se dedica a censurar a los que protestan. De esta manera, las nuevas formas de consumo de imágenes hacen que los espectadores puedan elegir sus propias narraciones. Esta fiebre por la digitalización constante está cambiando también la toma de la calle en sí misma; sin ir más lejos, la cultura del *selfie* ha tomado también la protesta, lo que ha provocado que compartir la foto en la protesta muchas veces sustituya al propio gesto de protesta; por otra parte, el reconocimiento facial hace que tomar la calle, en ciertos ámbitos, signifique arriesgarse a varios años de prisión. Ante esta nueva amenaza, los manifestantes de Hong Kong usaron paraguas, máscaras y seudónimos para ocultar sus huellas digitales, pero, muchas veces, ni siquiera así pudieron protegerse de la represión judicial. En este mismo sentido, en EE. UU., el FBI cruzó datos de Etsy, LinkedIn e Instagram,

para identificar a una mujer que prendió fuego a un coche policial. Anonymous, por su parte, ha respondido a estos avances desarrollando la *Anonymous Camera*, que difumina los rostros de los que protestan, para que, de ese modo, no puedan ser identificados (*idem*).

Durante este año de aislamiento, en el que, por un lado, la sociedad se ha refugiado en el cine consumido desde casa para mantenerse, de algún modo, cuerda (Ferrara, cit. en Hamrah, 2020), y por otro, con los cines cerrados, la mayoría de los estrenos retrasados hasta Navidad, la producción parada y algunas salas, como la *Metrograph* de Nueva York, utilizadas como estaciones de paso para los manifestantes del Fondo de Solidaridad de los Trabajadores del Cine, el vídeo de la muerte de George Floyd cambió no solo el curso de la historia, sino también el del propio cine. Su muerte viralizada ha convertido pues las redes sociales en una experiencia cinematográfica particular, muy de nuestro tiempo. Hamrah escribió al respecto que “el cine no existe actualmente, o si existe, es en forma de vídeos de las protestas de *Black Lives Matter* contra la brutalidad policial grabados en teléfonos inteligentes y puestos en Twitter, que los espectadores pueden ver desde cualquier lugar” (*idem*). Contundentes declaraciones, también muy de nuestro tiempo, que aún deben ponerse “en cuarentena” hasta comprobar cómo evolucionan estas y otras cuestiones en los próximos años.

Sin embargo, sea cual sea su forma, es evidente que ahora mismo se están haciendo películas en el mundo. Es posible que se parezcan a las de Panahi, realizadas desde 2010 bajo arresto domiciliario, o que sean más cercanas al evento *Twitch* que Jacobs convocó durante el confinamiento para presentar su corto experimental *Movie that invites pausing* (2020), pero lo que sí es seguro es que el cine no se ha agotado, sino que solo se está transformando. Como se podrá imaginar, resulta complejo especular, sin entrar en contradicciones o fabulaciones, cómo será el cine político que vendrá o cómo este abordará las tomas de la calle en el futuro. Sin embargo, a estas alturas, resulta evidente que no se puede pensar en cómo se representarán cinematográficamente las protestas populares en los próximos años, sin tratar de pensar primero cómo serán esas mismas manifestaciones futuras.

Quizá las dos tomas de la calle analizadas en esta conclusión puedan arrojar algo de luz sobre las formas de ese cine político del futuro. Por un lado, la herencia de las tomas de la calle clásicas del *Black Lives Matter*, basadas en la colectividad, la vulnerabilidad y la exposición de los

cuerpos, unidas a la actual espectacularización viral de la violencia que, de algún modo, ha llegado para sustituir al propio cine y al *entertainment* tal y como se conocía, evocan un cine de lo inmediato, del *reality show*; un cine que aspira a mostrarlo todo, cada grito, cada gota de sangre; quizá un cine *en directo* en el que las *go pro* en el pecho de cada manifestante compongan un mosaico general en el que cada espectador, desde su casa, pueda elegir qué mirada sobre el acontecimiento seguir. O quizá, las *go pro* que emitan sean las de los cascos de los policías. Este original punto de vista puede que ya haya sido propuesto por la nueva serie de Sorogoyen, *Antidisturbios* -que se estrenará en octubre de 2020-. Roberto Álamo lo vendría a confirmar, así, en una entrevista promocional para *El País* (2020), al apuntar que, si bien, tradicionalmente, en las narraciones cinematográficas de la protesta, la cámara permanecía siempre del lado de los que aguardaban la temible acometida policial, la serie de Sorogoyen se propone mostrar solo lo que se ve desde el otro lado.

Por otra parte, si Zizek, efectivamente, estaba equivocado y el capitalismo se ve reforzado tras esta crisis, es igualmente interesante plantearse quiénes serán los que se manifiesten en este nuevo contexto, es decir, aquellos que se expondrán a los virus del futuro, a las represiones y al control gubernamental digital. ¿Se dividirá, de esta manera, aún más la protesta por clases sociales y tan solo los desesperados, los que ya no tienen nada que perder seguirán tomando la calle? Una calle que, aunque aún no se sepa si es de forma definitiva, ya ha perdido su anterior connotación de seguridad y propiedad. Así, actualmente, a la hora de tomar la calle, ya no solo hay que tener en cuenta la presión policial y gubernamental, sino también el riesgo para la salud pública. En este sentido, el 17 de septiembre, los trabajadores de los espectáculos españoles organizaron un apagón digital, como el propuesto por el *Black Lives Matter* -rojo esta vez-, pero, a la vez, convocaron por todo el país concentraciones en protesta por el abandono gubernamental del sector cultural. Lo interesante de estas protestas es que, para respetar el aforo impuesto por las medidas de seguridad de un país acogojado por los crecientes rebrotes, *Alerta Roja* promovió la iniciativa de ofertar tickets de asistencia, pidiendo a sus manifestantes que no acudieran si no tenían una entrada. Este gesto también invita a reflexionar sobre el propio futuro de la protesta; ¿un nuevo escenario en el que hay tickets para protestar y colas para sublevarse podría acabar derivando en la privatización de la protesta? Y si solo se puede tomar la calle comprando el “derecho” a hacerlo, ¿a

quién se le compraría?, ¿a una empresa?, ¿a un partido?, ¿a una organización? o ¿al propio Gobierno, que previo pago podría conceder a cualquiera el derecho a manifestarse?

Ideas todas ellas de brocha gorda, pero que, asimismo, permiten pensar en otro tipo de cine posible, un cine quizá más relacionado con aquellos que, como los manifestantes del barrio de Salamanca, sí sienten que tienen algo que perder. Si se produce el temido abandono total de la calle como espacio de contestación, ¿a dónde se desplazaría la protesta? Es muy posible que la tónica actual continuase y, por tanto, lo que pasaría a ser ocupado sería el espacio virtual. En ese caso, se podría cambiar el típico *selfie* de “yo he protestado” por las manifestaciones *1-click* -“yo protesto contra esto, luego yo doy un clic”-, sublimando así, aún más, el concepto actual del *change.org*. Del mismo modo, el *multitasking* colonizaría también la protesta, y, de ese modo, se podría tomar la calle mientras se trabaja, se socializa o se ve una película. Esta nueva forma de protesta convocaría, a su vez, un cine hecho en casa - como la serie *En casa* (HBO, 2020), rodada durante el confinamiento-, así como un cine del *hashtag de protesta*, que cambiaría tu avatar en redes sociales o un cine en el que, al manifestarte, la *web cam* de tu ordenador se encendiese y tu rostro pasase a formar parte de una nube de rostros digitales, que ocuparían una “plaza virtual multipantalla”. Lo que, por otra parte, también se podría relacionar con un tipo de cine controlado por el reconocimiento facial o, incluso, con un cine de “elige tu propia aventura”, en el que los “manifestantes desde casa” pudieran seleccionar los movimientos y gestos de los “manifestantes de la calle”, uniendo, pues, los dos tipos de cine imaginados aquí; de esta forma, se generaría un cine dual, en el que los que protestan en la calle llevarían *go pro* y cediesen sus cuerpos a los que se manifiestan desde casa a través de ellos, mientras estos aportan su rostro a la red, en una especie de toma de la calle diferida y virtual a lo *eXitenZ* (Cronenberg, 1999), *Gamer* (Nevelandine y Taylor, 2009), *Avalon* (Oshii, 2001) u otras distopías postpunk.

Sea como fuere, lo único que parece claro en esta época de incertidumbre es que tanto el cine como la toma de la calle siguen de absoluta vigencia y, por consiguiente, tienen el futuro asegurado, independientemente de las diversas direcciones que puedan tomar. En la reciente *Histories de la révolution* (Martinot, 2019), se puede escuchar “ganamos siempre, pero perdemos”. Esta frase, que podría parecer una renuncia, una abdicación o una manera cínica de asegurar que todas las

luchas son en vano, asevera, sin embargo, que la lucha, pese a producir una fuerza múltiple y dispar, así como una tensión contradictoria, también germina poderosas semillas para su propia continuidad. En este mismo sentido, por ende, también se podría manifestar lo contrario, “perdemos cada vez, pero ganamos” (Martinot, 2020). De esa forma, se puede afirmar que la toma de la calle es un gesto que se reactiva una y otra vez, tal y como ya aseguraba Proudhon, en el que se revela una necesidad histórica cargada de tiempo-ahora, que, a su vez, se reproduce y perpetúa a sí misma constante y tenazmente. Por tanto, es ya indudable que la toma de la calle seguirá evolucionando en los próximos años; y también que, tal y como ha venido haciendo hasta ahora, el cine estará ahí para verlo.





## **BIBLIOGRAFÍA**

- Adell, E. y Ardevól, J. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Universitat Oberta Catalunya.
- Agamben, G. (2020). Contagio. En Amadeo, P. (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 31-34). La Plata: ASPO.
- Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G. (2009). La salvación por la violencia: invasión y la hora de los hornos. En Aguilar, G. (Ed.), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp. 85-120). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G. (2013). El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y Antônio das Mortes. En Mestman, M. y Varela, M. (Eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 165-178). Buenos Aires: Eudeba.
- Aguilar, G. M. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alcántara, M. y Mariani, S. (2016). *La política va al cine*. Madrid: Tecnos.
- Alter, N. M. (2009). *Harun Farocki, Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez, S. (1975). *Cine y revolución en Cuba*. Barcelona: Fontamara.
- Alvira, P. (2018). Cine militante argentino en los sesenta: el momento latinoamericano. *Contemporánea*, 9, 9-110.
- Amigo, R. y Gutiérrez, D. (2012). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Antonioni, M. (2002). *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós.
- Ardevól, E. y Muntañola, N. (2014). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- Arendt, H. (1970). *On Violence*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

- Arendt, H. (2004). *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza.
- Armado, A. M. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Asín, M. (2010). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: escritos*. Barcelona: Intermedio.
- Asín, M. y González, C. (2016). Introducción. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 11-24). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Associazione Italia-URSS (1953). Vsévolod Pudovkin: La massa e Peroe. Cinema Soviético. *Número dedicado a Vsévolod Pudovkin*, 2, 1-38.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1997a). *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1997b). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Bádenes Salazar, P. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Badiou, A. (2007-2008). The contemporary figure of the soldier in politics and poetry. En Levy, A. y Critchley, S. (Eds.), *Democracy and disappointment: On the politics of resistance* (pp. 2-8). Los Ángeles: University of California.
- Badiou, A. (2014). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra “pueblo”. En Bassas Vila, J (Ed.), *¿Qué es el pueblo?* (pp. 9-22). Madrid: Casus-Belli.
- Badiou, A. (2016). *Nuestro mal viene de más lejos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Balázs, B. (2010). *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*. Belval: Circé.
- Balázs, B. (2011). *Le cinéma: Nature et évolution d'un art nouveau*. París: Payot.
- Balvé, B. y Balvé, B. (1989). *El 69. Huelga política de masas. Rosariazo, Cordobazo, Rosariazo*. Buenos Aires: Contrapunto.

- Barroso, M. A. (2000). *Pier Paolo Pasolini: la brutalidad de la coherencia*. Madrid: Jaguar.
- Barthes, R. (1986a). *El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986b). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bassas, J. (2013). El poder del cine político, militante, “de izquierdas”. Entrevista a Jacques Rancière. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 1(2), 9-17.
- Bauman, Z. (2007). *Modernidad líquida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1958-1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Éditions du Cerf.
- Bazin, A. (1999). *Jean Renoir: períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, R. (2013). *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila.
- Benavnte, F. (2010). No reconciliado. En *DVD de Milestones/Ice* (pp. 34-53). Barcelona: Intermedio.
- Benjamin, W. (1988). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). *París capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. París: Les Éd. du Cerf.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Berardi, F. (2020). Crónica de la psicodéflación. En Amadeo, P. (Ed.), *Sopa de Wuban* (pp. 35-54). La Plata: ASPO.
- Bertetto, P. (1990). *Fritz Lang: Metrópolis*. Turín: Lindau.
- Berthier, N. y Sánchez-Biosca, V. (2012). *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil española*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Bonomi, A. (1996). *Il trionfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*. Turín: Bollati Boringhieri.

- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Brecht, B. (2000). *Tambores en la noche en la jungla de las ciudades*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2001). *Los días de la Comuna Turandot o el congreso de los blanqueadores*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma (Arts et cinéma)*. París: De Boeck.
- Brenez, N. (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. París: Séguier.
- Brenez, N. (2009). For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema. *The Journal of Cinema and Media*, 50(1/2), 197-201.
- Brenez, N. (2015). *Cinemas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Brenez, N. (2020). Puede que la belleza haya reforzado nuestra resolución: conversaciones con Nicole Brenez. *Revista de cine: La vida útil*, 3, 116-135.
- Bresson, R. (1977). L'Orgue et l'Aspirateur. Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres. *Cahiers du cinéma*, agosto-septiembre 1977(278-279), 162-175.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Brisset, D. (2013). *Las puertas del poder: el proceso de Kafka y Welles como gestos de rebeldía*. Barcelona: Luces de Gálibo.
- Brown, W. (2016). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona: Malpaso.
- Buck-Morss, S. (2003). *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: InterZona.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Burton, J. (1991). *Cine y cambio social en América latina: imágenes de un continente*. México D. F.: Diana.

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- Butler, J. (2014). Nosotros, el pueblo: reflexiones sobre la libertad de reunión. En J. Bassas Vila (Ed.), *¿Qué es el pueblo?* (pp. 53-74). Madrid: Casus Belli.
- Butler, J. (2016). Revuelta. En Didi-Huberman (Ed.), *Insurrecciones* (pp. 21-22). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Cabello, M. (2014). Los espacios otros. Michael Foucault. *Fotocopioteca*, 43, 1-7.
- Calvo, G. (2014). *Estética de la desesperación: violencia, marginalidad y política en el cine latinoamericano*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Campa, C. (2010). Instrucciones para ver Shoah. En Lastra, A. y Morató, F. (Eds.), *Shoah/Shoah* (pp. 9-22). Valencia: Ajuntament de l'Elia.
- Camus, A. (2003). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Canetti, E. (2018). *Masa y poder*. Barcelona: Debolsillo.
- Carvajal, M. F. (2004). Reseña de "El autor como productor". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 38, 286-290.
- Chéroux, C. (2013). ¿Qué hemos visto del 11 de septiembre? En Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnoldo, J. (Eds.), *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 37-68). Madrid: Ediciones Arte y Estética.
- Collin, D. (2009). *Scenes of love and murder: Renoir, film and philosophy*. Londres: Wallflower.
- Colón, C. (1992). *Pasolini: obra completa*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

- Comolli, J. L. (1999). Visita prohibida. En Institut Valencià d'Art Modern (Ed.), *Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (pp. 117-125). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Comolli, J. L. (2004). *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo y técnica e ideología*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Compagnon, A. (2005). *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. París: Editions Gallimard.
- Cortázar, J. (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortés, D. y Fernández-Savater, F. (2008). ¿Qué vuelve política a una imagen? Cine y Mayo del 68. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 15-32). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Cruz, R. (2008). *Repertorios: La política de enfrentamiento en el siglo XX*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Dallet, S. (1988). *La Révolution française et le cinéma: de Lumière à la télévision*. París: Editions des Quatre Vents.
- Daney, S. (1999). *Itinéraire d'un ciné-fils*. París: Jean Michel Place.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Daney, S. (2015). *Perseverancia: entrevista con Serge Toubiana*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Daney, S. (2016). Una tumba para el ojo (pedagogía Straubiana). En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 33-42). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- De Mille, C. (2005). *Mis diez mandamientos*. Madrid: JC Clemente.
- Del Alcázar, J. y López, S. (2011). *De compañero a contrarrevolucionario: la revolución cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea*. Valencia: Universitat de València.
- Del Castillo, A. e Instituto Mora. (2015). Los fotógrafos, la memoria y el 68 en México. *Artelogie*, 7, 1-20.

- Del Valle Dávila, I. (2013). La construcción de una memoria peronista en “La hora de los hornos” y “Los hijos de Fierro”: del pueblo unido al pueblo fragmentado. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, janeiro-junho*, 2(3), 34-61.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Della Ratta, D. (2017). The unbearable lightness of the image Unfinished thought on filming in contemporary Syria. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 10(2-3), 109-132.
- Della Ratta, D. (2018). *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*. Londres: Pluto Press.
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. Entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. *Cahiers du cinéma, abril 2001*(556), 74-85.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Díaz Torres, D. (1975). La primera carga del machete. En Álvarez, S. (Ed.), *Cine y revolución en Cuba* (pp. 187-192). Barcelona: Fontamara.
- Dickens, C. (2012). *Historia de dos ciudades*. Barcelona: Alba Editorial.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2013). ¿Cómo abrir los ojos? En Farocki, H. (Ed.), *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi-Huberman, G. (2014a). Hacer sensible. En Bassas Vila, J. (Ed.), *¿Qué es el pueblo?* (pp. 75-112). Madrid: Casus-Belli.
- Didi-Huberman, G. (2014b). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial SRL.



- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2016a). *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Didi-Huberman, G. (2016b). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Didi-Huberman, G., Chèroux, C. y Arnaldo J. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Eisenstein, S. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. (1993). *Yo, memorias inmorales. Volumen 2*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Eisenstein, S. (1999). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Elsaesser, T. (2012). *Metrópolis*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Fanon, F. (1999). *Los condenados de la tierra*. Madrid: Txalaparta.
- Farocki, H. (2003). *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: Altamira.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Faroult, D. (2008). Never More Godard. El grupo Dziga Vertov, el autor y la firma. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 141-160). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Fernández Molina, A. y Víctor, L. (1997). *Goya en la prehistoria del cine*. Zaragoza: Servicio de Acción Cultural del Ayuntamiento de Zaragoza.
- Fillol, S., Salvadó-Corretger, G. y Bou i Sala, N. (2016). El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea. *Communication & Society*, 29(1), 53-67.
- Fillol, S. (2016a). El cerco. En Balló, J. y Bergala, A. (Eds.), *Motivos visuales del cine* (pp. 102-109). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fillol, S. (2016b). *Historias de la desaparición: el cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

- Fisher, M. (2018a). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2018b). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2019). *K-Punk. Volumen 1*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fradinger, M. (2016). Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 4(9), 46-54.
- Freeman, J. (1930). *Voices of October*. Nueva York: Vanguard Press.
- Frodon, J. M. (1998). *La projection nationale: cinéma et nation*. París: Odile Jacob.
- Furio, J. (2014). *Spartakus: simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Galindo, M. (2020). Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir. En Amadeo, P. (Ed.), *Sopa de Wuban* (pp. 119-128). La Plata: ASPO.
- García Borrero, J. A. (2016). Cuba: Revolución intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 245-280). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- García Crego, J. (2010). Accattone. La muerte en la calle. El principio es el fin. *Trama y fondo, primer semestre 2010*, 125-138.
- Gasparini, J. (1988). *Montoneros, final de cuentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Estudio.
- Geertz, C. (1991). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. y Clifford, J. (1998). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Getino, O. (1982). *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. México D. F.: Filmoteca UNAM.

- Giménez, A. (2003). *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta.
- Girona, R. (2008). *Frank Capra*. Madrid: Cátedra.
- Girona, R. (2010). *Why we fight de Frank Capra: El cinema al servei de la casa aliada*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Godard, J. L. y Solanas, P. (2016). Godard por Solanas. Solanas por Godard. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 4(9), 15-20.
- González, J. C. (2004). Del cine como una enfermedad transmisible: los soñadores de Bernardo Bertolucci. *Revista Universidad de Antioquia*, 278, 133-136.
- González, J. C. (2014). Termina el largo día: Umberto D., de Vittorio De Sica. En González, J. C. (Ed.), *Imágenes escritas: obras maestras del cine* (pp. 187-192). Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit.
- González, J. F. (2007). *El héroe del western crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Grafton, G y Squire, Keenan, T. (2005). *Revolt of the Bees*. Philadelphia: Slought Books.
- Gunning, T. (1993). *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Illinois: University of Illinois Press.
- Gutiérrez Alea, T. (2007). *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos*. Madrid: SGAE.
- Halperin, P. (2004). *Historia en celuloide: cine militante en los '70 en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Han, B. (2020). La emergencia viral y el mundo de mañana. En Amadeo, P. (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 97-112). La Plata: ASPO.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hinton, D. B. (2000). *The Films of Leni Riefenstahl*. Maryland: Scarecrow Press.
- Hoffman, H. (1929). Camera problems. *Close Up, julio 1929*, 29-31.
- Hugo, V. (2005). *Los miserables*. Buenos Aires: Losada.
- Iglesias, P. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Madrid: Akal.

- Isnenghi, M. (2004). *L'Italia in piazza: i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*. Bologna: Il Mulino.
- Jameson, F. (2003). Future City. *New Left Review*, 21(may/june 2003), 76.
- Jones, O. (2012). *Chavs: la demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Kazan, E. (1990). *Mi vida*. Madrid: Temas de Hoy.
- Kazan, E. (2000). *Mis películas: conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós.
- Kazan, E. (2014). *The Selected letters of Elia Kazan/ edited by Albert J. Devlin with Marlene J. Devlin*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Kelin, G. (1999). *Sources of Power: How People Make Decisions*. Massachusetts: MIT Press.
- Khiari, S. (2014). El pueblo y el tercer pueblo. En Bassas Vila, J. (Ed.), *¿Qué es el pueblo?* (pp. 113-132). Madrid: Casus-Belli.
- King, J. (1994). *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Klein, N. (2001). Reclaiming the Commons. *New Left review*, 9(9), 81-89.
- Kluge, A. (2010). *120 historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kobrin, V. (2005). El hombre paradójico. En Muguero, C. (Ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 89-94). Madrid: La Casa Encendida.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Espasa Libros.
- Kracauer, S. (1999). El ornamento de la masa. *Archivos de la Filmoteca*, oct. 1999(33), 94-105.
- Kramer, R. y Douglas, J. (2010). Presentación. En *DVD de Milestones/Ice* (pp. 13-27). Barcelona: Intermedio.
- Labarthe, A. (1960). Biofilmographie de Michelangelo Antonioni. *Cahiers du cinéma*, octubre 1960(112), 11-14.
- Lacruz, C. (2016). Uruguay: La comeción por el intercambio. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 307-350). Buenos Aires: Ediciones Akal.

- Lambert, G., Levy, A. y Liu, C. (2006). *Revolutionnaire: Conversations in Theory, Vol. 1*. Philadelphia: Slought Books.
- Laurenti, R. (1976). *En torno a Pasolini*. Madrid: Sedmay.
- Layerle, S. (2008a). A prueba del acontecimiento: cine y prácticas militantes en Mayo del 68. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 33-50). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Layerle, S. (2008b). La imposible síntesis. Grand soirs et petits matins, extraits d'un film qui aurait dû exister (William Klein 1968-1978). En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y Contra el cine* (pp. 187-204). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Layerle, S. (2008c). *Caméras en lutte en mai 68: par ailleurs le cinéma est une arme*. París: Nouveau Monde.
- Lemoine, S. y Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. París: Alternatives.
- Leon, I. (2017). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Tristes trópicos*. Barcelona: Austral.
- Levi, P. (2005). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote
- Lisakóvich, V. (2005). Hace más de 32 años filmé “Katusha”. En Muguero, C. (Ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 39-42). Madrid: La Casa Encendida.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Barcelona: Ariel.
- Lucena, J. y Orellana, J. (2011). *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.
- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (2009-2011). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros*. Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Eds.). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Mariani, S. y Alcántara, M. (2016). *La política va al cine*. Madrid: Tecnos.

- Marshall, B. (1983). *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Londres: Verso.
- Martín, J. J. y Rubio A. R. (2008). *Cine y Revolución francesa*. Madrid: Rialp.
- Mazierska, E. y Kristensen, L. (2015). *Marxism and Film Activism: Screening Alternative Worlds*. Nueva York: Berghahn Books.
- Mestman, M. (2013). Notas sobre el cine del 68 en América Latina. Las masas en la era del testimonio. En Mestman, M. y Varela, M. (Eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 179-218). Buenos Aires: Eudeba.
- Mestman, M. (2014). Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano. *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(1), 52-67.
- Mestman, M. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Metinides, E. (1997). La Guardia. *Luna Córnea*, 12, 89-94.
- Minnelli, V. (1991). *Recuerdo muy bien. Autobiografía*. Madrid: Libertarias.
- Mirizio, A. (2014). *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*. Sevilla: Pigmalión Edypro.
- Monterde, J. y Torreiro, M. (1989). A la sombra de la guillotina. La revolución francesa vista por el cine. *Dirigido por...*, 171, 66-75.
- Montero, J. F. (2011). *Imágenes de la revolución*. Santander: Shangrila.
- Monterrubio, L. (2016). Autorretratos identitarios de una mirada fílmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 4(8), 63-73.
- Moore, M. J. y Wolkowicz, P. (2007). *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Moose, G. (2005). *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Morgan, E. (2006). *La invención del pueblo: El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos*. Madrid: Siglo XXI.
- Morin, E. (2002). *El cine o el hombre imaginario: ensayo de antropología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Muguiro, C. (2005). Ver sin Vertov: una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004). En Muguiro, C. (Ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 9-22). Madrid: La Casa Encendida.
- Naldini, N. (1992). *Pier Paolo Pasolini: una vida*. Barcelona: Circe.
- Nancy, J. L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J. L. (2017). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires. Ediciones La Cebra.
- Narboni, J. (2016). La enorme presencia de los muertos. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 43-54). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Nazareno, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, 3, 1-14.
- Negueruela, J. (2016). *Clifford Geertz y el nacimiento de la antropología postmoderna*. Sevilla: Thémata.
- Ortega, J., Imbert, G., Enríquez, J. M. y Santos, A. (2013). *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*. Valladolid: Servicio de Publicaciones, Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Ortega, M. L. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos: aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Ortega, M. L. (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 351-390). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Ortega, M. L. y Weinrichter, A. (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores.
- Oubiña, D. (2016). Argentina: El profano llamado del mundo. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 63-122). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Oulego, D. (2019). *Representaciones alegóricas de la violencia política en Los hijos de Fierro y El familiar*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- Panzeri, F. (1988). *Guida alla lettura di Pasolini*. Milán: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1969). La lengua escrita de la acción. En Pasolini *et al.* (Eds.), *Comunicación 1: Ideología y Lenguaje Cinematográfico* (pp. 11-101). Madrid: Alberto Corazón.
- Pasolini, P. P. (1 de febrero 1975). Il vuoto del potere in Italia. *Corriere della Sera*.
- Pasolini, P. P. (1975). *La nuova gioventù*. Turín: Einaudi.
- Pasolini, P. P. (2006). *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México D. F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Pasolini, P. P. (2009a). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Pasolini, P. P. (2009b). *Los hombres cultos y la cultura popular*. Madrid: Ediciones del Oriente y Mediterráneo.
- Peary, G. (2001). *John Ford: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Pedraza, A. (2016). Conversación con Eryk Rocha: El legado de lo eterno. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 5(9), 31-37.
- Pedraza, P. y Lang, F. (2000). *Metrópolis*. Barcelona: Paidós.
- Pelayo, A. (1973). *Jean Renoir, una mirada sobre el hombre: XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Pelechian, A. y Godard, J. L. (2005). Un lenguaje anterior a Babel. En Muguiro, C. (Ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 55-62). Madrid: La Casa Encendida.
- Pena, J. (2015). Escenas de luchas de clase en Portugal/Scenes from the class struggle in Portugal. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 3(6), 35-38.
- Pérez, E. y González-Fierro, J. M. (2011). *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*. Madrid: Arkadín Ediciones.
- Pérez, F. (1975). Memorias del subdesarrollo. En Álvarez, S. (Ed.), *Cine y revolución en Cuba* (pp. 169-186). Barcelona: Fontamara.
- Pérez, G. (2000). Umberto D. and Realism. En Snyder, S. y Curle, H. (Eds.), *Vittorio De Sica: contemporary perspectives* (pp. 78-80). Toronto: University of Toronto Press.



- Pineda, G. y Buitrago J. (2012). Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia. *Revista Nexus Comunicación*, 1(11), 110-131.
- Pinto, I. (2016). Chile: Crítica y crisis en el Nuevo Cine. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 183-212). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Pintor, I. (2017). *Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto*. Barcelona: Barcelona Research art Creation.
- Place, J. A. (1990). *The non-western films of John Ford*. Londres: Virgin Books.
- Poggi, C. (2002). Folla/Follia: Futurism and the Crowd. *Critical Inquiry*, 28(3), 709-748.
- Porton, R. (2016). *El cine y la imaginación anarquista*. Barcelona: Gedisa.
- Prats, J. (1979). *Eisenstein y Griffith, o la oposición en el realismo cinematográfico*. Barcelona: L'autor.
- Preciado, P. (2020). Aprendiendo del virus. En Amadeo, P. (Ed.), *Sopa de Wuban* (pp. 163-185). La Plata: ASPO.
- Pudovkin, V. (1959). *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp.
- Pudovkin, V. (2006). *Selected essays*. Londres: Seagull Books.
- Ramírez, G. (1972). *El cine de Griffith*. México D. F.: Era.
- Ramos, M. (2016). Nombrar, resistir de los títulos en el cine de Straub-Huillet. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 127-144). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la Historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Rancière, J. (2014). El inencontrable populismo. En Javier Bassas Vila (Ed.), *¿Qué es el pueblo?* (pp. 133-140). Madrid: Casus Belli.
- Rancière, J. (2016). La palabra sensible (a propósito de obreros, campesinos). En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 77-92). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Rauger, J. F. (2014). Comment faire partie de l'humanité? En Déniel, J., Rauger, J. F. y Tatum, C. (Eds.), *John Ford: penser et rêver l'histoire* (pp. 235-244). Gennevilliers: Cinéma Jean-Vigo.
- Raymond, H. (2008). La escansión del montaje en los cinétracts de 1968. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 167-180). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Red de Estudios sobre el Peronismo. (2012). *Martín Fierro-Juan Perón, problemáticas de una articulación forzada. La producción de "Los Hijos de Fierro" del Grupo Cine Liberación*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Renoir, J. (1974). *Écrits (1926-1971)*. París: Belfond.
- Renoir, J. (2011). *Mi vida y mi cine*. Madrid: Akal.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Rocha, G. (1965). A estética de fome. *Revista Civilização Brasileira*, 3(1), 165-170.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do cinema novo*. Río de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- Rocha, G. (1993). La estética del sueño. *Revista La Caja, junio-julio 1993*(4), 56-57.
- Rocha, G. (2006). *O século do cinema*. San Pablo: Cosac Naify.
- Rojas, S. (2000). Cuerpo, lenguaje, representación. En Richard, K. (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 177-188). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Rojo, J. (2010). La memoria como “espectro” en “Rojo amanecer” de Jorge Fons. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, 49-66.
- Rousseau, J. J. (1969). *El contrato social*. Madrid: Aguilar.
- Rubio, M. (2003). *La política de los autores: Robert Bresson, Luis Buñuel, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean Renoir: entrevistas*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz, M. y Escribano, J. (2007). *La huelga y el cine: escenas del conflicto social*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- Sagüés, J. L. (2000). La función del arte en “La estética de la resistencia” de Peter Weiss. *Revista de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid*, 8, 201-215.
- Salinas, C. (2012). Colonialidad, Modernidad y representación en el cine latinoamericano contemporáneo. De Memorias del subdesarrollo a Pizza, Birra, Faso. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 51, 125-138.
- Sánchez, S. y Sanz, B. (2006). *La melancolía de la revolución: panorama del cine europeo moderno*. Madrid: Editorial Fragua.
- Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D. F.: Siglo XXI.
- Schmitz, H. (2014). *Atmosphären*. Munich: Verlag Karl Alber.
- Schnitzer, L., Schnitzer, J. y Martin, M. (1974). *Cine y revolución. (El cine soviético por los que lo hicieron)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Serceau, D. (1981). *Jean Renoir l'insurgé: I*. París: Sycomore.
- Shafto, S. (2008). El llamamiento a la revolución de Pierre Clémenti y las películas de Zanzíbar. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 249-264). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Silva, J. P. (2011). El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17, 1-21.
- Silva, J. P. y Raurich, V. (2010). Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973). *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 47, 64-82.

- Solanas, F. y Getino, O. (1973). Cine militante: una categoría Interna del Tercer Cine. En Solanas, F. y Getino, O. (Eds.), *Cine, cultura y descolonización* (pp. 472-754). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spigel, L. (2013). Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana. En Mestman, M. y Varela, M. (Eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 21-48). Buenos Aires: Eudeba.
- Sutton, F. (2013). *The American Business Creed*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tarde, G. (1903). *The Laws of Imitation*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Tarrow, S. (2004). *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.
- Taussig, M. (1995). *Un gigante en convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona: Gedisa.
- Thoret, J. B. (2015). *Politiques des zombies. L'Amérique selon George Romero*. París: Ellipses.
- Thoret, J. B. (2017). *Le cinéma américain des années 70*. París: Cahier du Cinéma.
- Urkijo, F. J. (1995). *Sam Peackinpah*. Madrid: Cátedra.
- Varela, M. (2013). Presentación. En Mestman, M. y Varela, M. (Eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 7-20). Buenos Aires: Eudeba.
- Varela, M. (2016). Con y contra el cine y la televisión. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 391-430). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Vatier, R. (2008). Entrevista con Pol Cèbe, animador de los Grupos Medvedkin. En Cortés, D. y Fernández, A. (Eds.), *Con y contra el cine* (pp. 113-116). Huelva: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.
- Vázquez Mantecón, A. (2013). México: El 68 cinematográfico. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 281-306). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Vernet, M. (1988). *Figures de l'absence*. Bruselas: Editions Étoile.
- Vernet, S. y Gerke, K. (1995). *Leni Riefenstahl: le pouvoir des images*. Montreal: K Films Editions.

- Vidor, K. (1973). *On film making*. Londres: W. H. Allen.
- Wainer, J. (1985). Gleyzer: la lección de México. *CineLibros*, 5, 48-49.
- Walderbak, J. (2020). Blaming the Poor: The False Allure of the Capitalist Critique in the Age of Postmodernism. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 14(8), 33-45.
- Weber, M. (1972). *Fundamentos metodológicos de la sociología*. Barcelona: Anagrama.
- Weiss, P. (1987). *La estética de la resistencia*. Barcelona: Versal.
- Williams, R. (1997). Cine y socialismo. En Williams, R. (Ed.), *La política del modernismo* (pp. 137-150). Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (2011). *Televisión. tecnología y forma cultural*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (1993). Alegorías do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. San Pablo: Brasiliense.
- Xavier, I. (2016). Brasil: Alegorías del subdesarrollo. En Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 149-182). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Zalpa, G. (2000). *Cultura y acción social: teoría(s) de la cultura*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, S. (2016). *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama.
- Zunzunegui, S. (2016). El canto de la naturaleza al mito: la cuestión salvaje en el cine de Straub-Huillet. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed.), *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 93-126). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.

## Artículos y textos de medios digitales:

Álamo, R. La hora de los antihéroes. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2020/08/24/eps/1598265917\\_261648.html](https://elpais.com/elpais/2020/08/24/eps/1598265917_261648.html)

Aparicio, C. (26 de mayo de 2018). *Saute ma ville (Chantal Akerman)*. Recuperado de <https://www.cinemaldito.com/saute-ma-ville-chantal-akerman/>

Argüelles, M. (26 de mayo de 2018). *Sonadores: nostalgia y mercado*. Recuperado de <https://cinedivergente.com/sonadores/>

Arnesen, E. (7 de junio de 2020). Medio siglo de “rabia latente”: del largo y cálido verano del 67 a la primavera americana de George Floyd. *Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/internacional/medio-siglo-rabia-latente-calido-verano-67-primavera-americana-george-floyd.html>

Azoulay, A. (2011). *The Language of Revolution. Tidings from the East. Critical Inquiry, Special Features Forum: New Arab Spring*. Recuperado de <https://criticalinquiry.uchicago.edu/the-language-of-revolution-azoulay/>

Baena, L. (14 de mayo de 2018). *La Marsellesa, durante la revolución*. Recuperado de <https://cinedivergente.com/la-marsellesa/>

Campbell, J. (17 de septiembre de 2015). *The Challenge of Protest in Our Time: Micah White on Social Change Movements, Theories of Revolution, and Moving on from Occupy Wall Street*. Recuperado de <https://lareviewofbooks.org/article/the-challenge-of-protest-in-our-time-micah-white-on-social-change-movements-theories-of-revolution-and-moving-on-from-occupy-wall-street/>

Darke, C. (2008). Three Images of May. *Cinema and the Uprising. Vertigo*, 3(9). Recuperado de [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-3-issue-9-spring-summer-2008/three-images-of-may-cinema-and-the-uprising/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-9-spring-summer-2008/three-images-of-may-cinema-and-the-uprising/)

Farrera, L. (2016). *Cuando los pueblos indígenas cuentan: el cine como resistencia*. Recuperado de <https://www.unitedexplanations.org/2016/05/27/cuando-los-pueblos-indigenas-cuentan-el-cine-como-resistencia/>

González, J. C. (7 de diciembre de 2017). *Levantarse del suelo: Zabriskie Point, de Michelangelo Antonioni*. Recuperado de <https://www.tiempodecine.co/web/levantarse-del-suelo-zabriskie-point-de-michelangelo-antonioni/>

Hamrah, A. S. (23 de julio de 2020). Zero-hour contracts. *The Baffler*, 52. Recuperado de <https://thebaffler.com/salvos/zero-hour-contracts-hamrah>

Hutchens, G. (7 de junio de 2020). Black Lives Matter protesters have unwittingly recorded the single largest outbreak of police brutality in US history. *ABC News*. Recuperado de <https://www.abc.net.au/news/2020-06-07/police-brutality-caught-on-film-black-lives-matter/12330672>

Labandeira, M. C. (2012). El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder. *AdverSus. Revista semiótica*, 9(22), 84-121. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro-22/articulos/IX2205.pdf>

López Montero, P. (18 de mayo de 2018). *Cinétracts, política de la imagen*. Recuperado de <https://cinedivergente.com/cinetracts/>

López Montero, P. (26 de mayo de 2018). *Los amantes habituales. ¿Un espíritu rebelde?* Recuperado de <https://cinedivergente.com/los-amantes-habituales/>

Lozano, J. (5 de abril de 2020). Entrevista a Jorge Lozano. *La Provincia/DLP*. Recuperado de <https://gescsemiotica.com/jorge-lozano-vivimos-un-momento-explosivo-confinados-lo-cotidiano-es-visto-como-excepcional/>

Martín Saura, L. (9 de agosto de 2017). *Hamburgo-G20: La vida en estado de emergencia*. Recuperado de <https://enmedio.info/hamburgo-g20-la-vida-en-estado-de-emergencia/>

Martinot, M. (15 de julio de 2020). *Histoire de la révolution*. Recuperado de <http://derives.tv/histoire-de-la-revolution/>

Mask, D. (22 de julio de 2020). The Black Lives Matter movement is being written into the streetscape. *The Atlantic, July/August 2020*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/07/street-naming-more-performative-gesture/614416/>

- Miguel, L. (8 de abril de 2011). La Marseillaise, la revolución jovial. *Détour*, 3. Recuperado de <http://detour.es/paisajes/lucia-miguel-marseillaise-jean-renoir.htm>
- Padilla, M. (5 de mayo de 2011). *Politizaciones en el ciberespacio*. Recuperado de [http://espaienblanc.net/?page\\_id=584](http://espaienblanc.net/?page_id=584)
- Paredes, I. (23 de mayo de 2018). *El fondo del aire es rojo*. Recuperado de <https://cinedivergente.com/el-fondo-del-aire-es-rojo/>
- Pintor, I. *Hacia una ontología vibracional de la imagen*. Recuperado de <https://medium.com/think-by-shifta/hacia-una-ontolog%C3%ADa-vibracional-de-la-imagen-f0042032171e>
- Ramonet, I. (1977). Le fond de l'air est rouge. *Le monde diplomatique*, 1(285), 21. Recuperado de <https://www.monde-diplomatique.fr/1977/12/RAMONET/34534>
- Rivas, F. (14 de mayo de 2018). Victoria Pérez Royo: ¿Cómo podemos articular un nosotros desde el cuerpo? *Diario Libre de Aragón*. Recuperado de <https://arainfo.org/como-podemos-articular-un-nosotros-desde-el-cuerpo/>
- Robertson, A. (31 de agosto de 2020). Videos of this summer police's brutality protest are a new genre of films. *The Verge*. Recuperado de <https://www.theverge.com/21396126/police-brutality-protests-blm-video-film-new-genre-social-media>
- Runkel, S. (20 de marzo de 2018). *Collective Atmospheres. Phenomenological explorations of protesting crowds with Canetti, Schmitz, and Tarde*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ambiances/1067>
- Sedeño Valdellós, A. (2011). Cine transnacional: nuevas formas de entender el cine en su dimensión globalizada. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 2011(3). Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/39>
- Tancons, C. (2011). Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility. *E-flux*, diciembre 2011(30). Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/30/68148/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/>



Wolf, M. y Perron, B. (2005). Introducción a la teoría del videojuego. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 4. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/257329>

Yates, P. (16 de marzo de 2019). El feminicidio guatemalteco es una herencia de la violencia de la guerra. *Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/culturas/pamela-yates-feminicidio-guatemalteco-herencia-violencia-guerra.html>

## **Tesis doctorales y trabajos académicos de investigación:**

Elduque, A. (2013). *Del hambre al vómito: imágenes del consumo en el cine moderno* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.

Fernández Zulueta, J. (2006). *La conciencia trágica en la poética cinematográfica de Pier Paolo Pasolini: elemento configurador de una estética* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.

Filloi, S. (2010). *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar)* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.

Iglesias, P. (2008). *Multitud y acción colectiva postnacional: un estudio comparado de los desobedientes: de Italia a Madrid (2000-2005)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Losilla, C. (2010). *La invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.

Ramírez Blanco, J. (2015). *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012: Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Vargas, G. (2018). *Más allá de la pantalla: prácticas fílmicas politizadas, colectivas, autogestionadas y de transformación social en Barcelona (2011-2018)* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.

## ANEXOS

### Obras pictóricas:



La libertad guiando al pueblo (*La liberté guidant le peuple*, Delacroix, 1830)



La huelga (*Der Streik*, Köehler, 1866)

## **Listado de enlaces a las principales obras filmicas:**

[La salida de la fábrica Lumière en Lyon \(La sortie des usines Lumière, Lumière, 1895\): Parte 1, Parte 2, Parte 3](#)

[Los viajes de Sullivan \(Sullivan's travels, Sturges, 1941\): Parte 1, Parte 2](#)

[La madre \(Mat, Pudovkin, 1926\)](#)

[Guerra Mundial Z \(World War Z, Forster, 2013\)](#)

[Las dos huérfanas \(Orphans of the storm, Griffith, 1921\)](#)

[Intolerancia \(Intolerance, Griffith, 1916\)](#)

[El acorazado Potemkin \(Bronenosets Potyomkin, Eisenstein, 1925\)](#)

[La huelga \(Stachka, Eisenstein, 1924\)](#)

[El desertor \(Dezertir, Pudovkin, 1933\)](#)

[El fin de San Petersburgo \(Konets Sankt-Peterburga, Pudovkin, 1927\)](#)

[Metrópolis \(Metropolis, Lang, 1927\)](#)

[El triunfo de la voluntad \(Triumph des Willens, Riefenstahl, 1934\)](#)

[Kuhle Wampe \(Dudow, 1932\):](#)

[La Marsellesa \(La Marseillaise, Renoir, 1938\)](#)

[El pan nuestro de cada día \(Our Daily Bread, Vidor, 1934\)](#)

[Las uvas de la ira \(The grapes of wrath, Ford, 1940\)](#)

[El sol siempre brilla en Kentucky \(The sun shines bright, Ford, 1953\)](#)

[Tiempos modernos \(Modern Times, Chaplin, 1936\)](#)

[Juan Nadie \(Meet John Doe, Capra, 1941\)](#)

[Why we fight? \(Capra, 1942-1945\): Parte 1, Parte 2, Parte 3, Parte 4, Parte 5, Parte 6, Parte 7](#)

[Qué bello es vivir \(It's a wonderful life, Capra, 1946\)](#)

[Viva Zapata \(Kazan, 1952\): Parte 1, Parte 2](#)

[La ley del silencio \(On the waterfront, Kazan, 1954\)](#)

[Umberto D. \(De Sica, 1952\)](#)

[Los camaradas \(I compagni, Monicelli, 1963\)](#)

[El grito \(Il grido, Antonioni, 1957\)](#)

*No reconciliados (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht, Straub-Huillet, 1963)*

*Demasiado pronto, demasiado tarde (Trop tôt, trop tard, Straub-Huillet, 1982)*

*Obreros, campesinos (Operai, contadini, Straub-Huillet, 2001)*

*Europa, 2005 (Straub-Huillet, 2006)*

*Pajaritos y pajarracos (Uccellacci e uccellini, Pasolini, 1966)*

*Italia con Togliatti (L'Italia con Togliatti, Amico y Arlorio, 1964)*

*14 de julio (14 de luglio, Pellegrini, 1948)*

*Acattonne (Pasolini, 1961)*

*La rabia (La rabbia, Pasolini, 1963)*

*Antes de la revolución (Prima della rivoluzione, Bertolucci, 1964)*

*Grandes tardes, pequeñas mañanas (Grands soirs et petits matins, Klein, 1968):  
Parte 1, Parte 2*

*Cinétracts (VV. AA., 1968)*

*La Révolution n'est pas qu'un debut. Continuons le combat (Clémenti, 1968)*

*À bientôt j'espère (Marker y Marret, 1968)*

*Classe de lutte (Marker y Grupo Medvedkine, 1969)*

*La clase obrera va al paraíso (La classe operaia va in paradiso, Petri, 1971)*

*Todo va bien (Tout va bien, Godard, Gorin y Grupo Dziga Vertov, 1972)*

*El hombre de mármol (Człowiek z marmuru, Wajda, 1977)*

*El hombre de hierro (Człowiek z żelaza, Wajda, 1981)*

*El fondo del aire es rojo (Le fond de l'air est rouge, Marker, 1977)*

*Black Panthers (Varda, 1968)*

*Lost, lost, lost (Mekas, 1976)*

*Harlan County, USA (Kopple, 1976)*

*Ice (Kramer, 1970)*

*Zabriskie Point (Antonioni, 1970)*

*Born in flames (Borden, 1983)*

*La batalla de Argel (La battaglia di Algeri, Pontecorvo, 1962)*

[El grito \(López Aretche, 1968\)](#)

[México, la revolución congelada \(Gleyzer, 1973\)](#)

[Rojo amanecer \(Pons, 1989\)](#)

[Tlatelolco, verano del 68 \(Bolado, 2012\)](#)

[Tierra en trance \(Terra em transe, Rocha, 1967\)](#)

[La hora de los hornos \(Solanas y Getino, 1968\): Parte 1, Parte 2, Parte 3](#)

[La batalla de Chile \(Guzmán, 1975-1979\): Parte 1, Parte 2, Parte 3](#)

[Los hijos de Fierro \(Solanas, 1975\)](#)

[Los amantes habituales \(Les amants réguliers, Garrel, 2005\)](#)

[Soñadores \(Dreamers, Bertolucci, 2003\)](#)

[En el intenso ahora \(No intenso agora, Moreira Salles, 2017\)](#)

[Roma \(Cuarón, 2018\)](#)

[A Taxi Driver: Los héroes de Gwangju \(Taeksi Woonjunsu, Jang Hoon, 2017\)](#)

[La inglesa y el duque \(L'Anglaise et le Duc, Rohmer, 2001\): Parte 1, Parte 2, Parte 3](#)

[La comuna \(París 1871\) \(La Commune \(Paris 1871\), Watkins, 2000\)](#)

[This is what democracy looks like \(Friedberg, Rowley, 2000\)](#)

[Batalla en Seattle \(Battle in Seattle, Townsend, 2007\)](#)

[American Dream \(Kopple, 1990\)](#)

[Sequenze sul G8 \(VV. AA., 2001\)](#)

[Nos seins, nos armes \(El Fani, 2013\)](#)

[Chronicles of protest \(Chanan, 2011\)](#)

[Ciutat Morta \(Artigas y Ortega, 2013\)](#)

[Whose Streets? \(Folayan y Davis, 2017\): Parte 1, Parte 2](#)

[Videogramas de una revolución \(Videogramme einer Revolution, Farocki y Ujicá, 1992\)](#)

[Pictures from a revolution \(Meiselas, Rogers y Guzzetti, 1991\)](#)

[An injury to one \(Wilkerson, 2003\)](#)

[La imagen que te faltaba \(The image you missed, Foreman, 2018\)](#)

*Cuaterros* (Carri, 2016)

*Zombi* (*Dawn of the Dead*, Romero, 1978)

*La tierra de los muertos vivientes* (*Land of the Dead*, Romero, 2005)

*La marcha del millón de hombres* (*Get on the Bus*, Lee, 1996)

*Pan y rosas* (*Bread and roses*, Loach, 2000)

*Pride* (Warchus, 2014)

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Minnelli, 1962)

*Blokada* (Loznitsa, 2006)

*El caballero oscuro: la leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, Nolan, 2012)

*Joker* (Phillips, 2019)

*Les Misérables* (Ly, 2019)

*Silenced* (*Do-ga-ni*, Dong-hyuk, 2011)



