

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1^{er} y 2^o semestre de 2024

59
60



Espacios y materialidades:
Diálogos contemporáneos entre el cine y el teatro
Nieves Moreno/ Jorge Sala [eds.]

**ESPECIAL:
SECUENCIAS, 30 AÑOS**

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

59
60

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefatura de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

MINERVA CAMPOS (*Universidad de Castilla-la Mancha*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Equipo de redacción:**Coordinadoras de revisión por pares:**

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

NIEVES MORENO (*TAI-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editores de reseñas de libros, plataformas y festivales:

ELISA PADILLA DÍAZ (*Saint Louis University*)

MIGUEL ERRAZU (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editores:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

ELENA CORDERO-HOYO (*Universidad Rey Juan Carlos*)

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2024

© Universidad Autónoma de Madrid, 2024

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISSN: 1134-6795 - ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

Diseño:

SABÁTICA

Maquetación:

LEANDRO ALARCÓN

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *Jauría* (Jordi Casanovas/ Miguel del Arco, 2019).

Presentación / Presentation

- Espacios y materialidades.**
Diálogos contemporáneos entre el cine y el teatro
Spaces and Materialities. 11
Contemporary Dialogues between Cinema and Theatre
Nieves Moreno y Jorge Sala

Artículos / Articles

- Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable.**
Poéticas de los reflejos 19
Colonizers of the World, We Want Everything to Speak to Us. Poetics of Reflections
Óscar Cornago

- La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas**
***The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla*, de María Jerez y Silvia Zayas** 37
Dreams of Matter. Forces that Move the Films The Boogie Woogie Ghost
and Puebla by María Jerez and Silvia Zayas
Victoria Pérez Royo

- Narrativas teatrales en el sistema mediático actual:**
nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica 59
Theatrical Narratives in the Current Media System:
New Forms of Intermediality in Latin America
Carolina Soria

- Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales:**
inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las pantallas españolas 79
Contemporary Documentarism and Courtroom Narratives:
Inflections on the Construction of Truth in Spanish Screen and Stage
María Luisa Ortega

Libros / Books

- El documental en España. Historia, estética e identidad***
Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (eds.) 120
Marta Álvarez
- Revoir le cinéma muet en France (1908-1919)***
Carole Aurouet, Béatrice de Paste y Laurent Véray (eds.) 123
María Magdalena Brotons Capó

- 126** *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*
Fernando Ramos Arenas
 Jorge Nieto-Ferrando
- 128** *Cinco miradas sobre World Cinema. Un homenaje a Alberto Elena*
Farshad Zahedi, Alejandra Val Cubero y Sonia Dueñas Mohedas (eds.)
 Fernando González García

.....

Secuencias, 30 años

- 133** **Haciendo memoria. *Secuencias, 30 años.***
- 139** ***Secuencias del pasado y del presente de los estudios cinematográficos en España***
 Vicente J. Benet
- 152** **Testimonios**
 Eduardo De La Vega
 Manuel Vidal Estévez
 Clara Kriger
 Ana Laura Lusnich
 Angel Miquel
 Marvin D'lugo
 Jo Labanyi
 Alicia Salvador
 Eva Parrondo
 Nancy Berthier
 Marina Díaz López
 Vicente Sánchez Biosca
 Manuel Palacio
 Fernando González García
 Sonia García López
 Bernardo Sánchez
 Alfonso Puyal
 Luis Alonso García
 Ana Martín Morán
 Julia Tuñón
 Josetxo Cerdán Los Arcos
 Jaime Pena
 Mariano Mestman
 Miguel Fernández Labayen
 Asier Aranzubia
 Pablo Piedras
 Jean-Claude Seguin
 Luis Fernández Colorado

193 Recuerdos

EDITORIAL

Con la publicación de este número doble, *Secuencias. Revista de Historia del Cine* cumple treinta años. La efeméride que celebra todo este largo tiempo de publicación ininterrumpida se ha visto acompañada de un ciclo organizado con Filmoteca Española, con proyecciones en los meses de octubre y noviembre de una selección de películas españolas, de diferentes épocas, formatos y vocaciones cinematográficas, que fueron objeto de estudio en las páginas de la revista. A ello responde también el formato excepcional del índice de este número doble.

Una primera parte está conformada por los materiales que componen el dossier «Espacios y materialidades. Diálogos contemporáneos entre el cine y el teatro», coordinado por Nieves Moreno y Jorge Sala, de acuerdo con la habitual publicación anual de números monográficos, y la también regular sección de reseñas de libros. La segunda recoge textos de naturaleza muy diferente con los que echar la vista atrás y rememorar los treinta años de andadura. Vicente Benet firma un artículo, encargado por la revista, que reflexiona sobre el devenir de los estudios cinematográficos en España a lo largo de este tiempo. Tras él, las lectoras y los lectores encontrarán una suerte de *brochure* conmemorativa compuesta por textos breves en los que colaboradores, allegados y compañeros de viaje de la revista comparten recuerdos, impresiones y reflexiones, en tonos que se modulan de lo académico a lo emocional, sobre lo que *Secuencias* ha representado para ellos. El equipo editorial ha seleccionado algunas imágenes con las que acompañar sus palabras con ciertos guiños a la trastienda de la redacción.

Es, pues, un punto seguido para una revista que sigue concibiéndose, como en sus orígenes, como un espacio abierto a investigaciones originales que, desde múltiples enfoques y orientaciones, atiendan a campos menos tratados en los estudios cinematográficos y un lugar de encuentro entre diferentes generaciones.

PRESENTACIÓN

Espacios y materialidades: Diálogos contemporáneos entre el cine y el teatro

Spaces and Materialities:
Contemporary Dialogues between Cinema and Theatre

M^a NIEVES MORENO REDONDO^a
Escuela Universitaria de Artes TAI

JORGE SALA^b
CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

En los últimos años, las artes audiovisuales y escénicas han desarrollado un abanico de estrategias innovadoras que revitalizaron un diálogo iniciado hace más de un siglo. Aunque resulte una obviedad recordar que las alianzas y contagios estuvieron presentes tempranamente, desde la aparición del nuevo medio, estos fueron adoptando distintos matices e intensidades a lo largo del tiempo. En este sentido, esbozar un somero repaso por su historia permitirá comprender de mejor manera el carácter diferencial asumido por estos intercambios en las últimas décadas. El cine, carente inicialmente de una identidad propia, buscó nutrirse de las más diversas prácticas artísticas, periodísticas, deportivas y científicas. Como un gesto inaugural cuyo impacto resonará hasta el presente, la libertad con la que el cine se acercó a otras esferas simbólicas puso al descubierto su enorme capacidad de deglución e introyección de cualquier campo pretérito o inmediato. Este atributo, que Miriam Hansen caracterizaría como

[a] **M^a NIEVES MORENO REDONDO** es docente titular en la Escuela Universitaria de Artes TAI de Madrid en el Grado de Cinematografía y Nuevos Medios. Doctorada por la Universidad Autónoma de Madrid en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, así como Graduada en Dramaturgia y Estudios Asiáticos, ha disfrutado de diferentes becas internacionales que le han permitido desarrollar su investigación en Japón en el campo del teatro y del cine japonés. En los últimos años y en colaboración con el Grupo de Investigación de Asia de la Universidad Complutense de Madrid desarrolla su investigación en el campo del cine contemporáneo japonés en relación con la ecología.

[b] **JORGE SALA** es Profesor Adjunto a cargo de la materia *Historia del Cine II (Cine moderno y contemporáneo)* en la Universidad de Buenos Aires y Jefe de Trabajos Prácticos de *Estudios Curatoriales I (Introducción a la curaduría)* en la Universidad Nacional de las Artes. Es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) de Argentina. Es autor del libro *Escenas de ruptura, Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, UNQ). Sus líneas principales de trabajo abordan las múltiples formas de intermediaridad presentes en el audiovisual contemporáneo, con particular interés en el estudio de los intercambios que dicho medio establece con las artes escénicas.

una «voracidad intertextual»¹ es, sin lugar a duda, una marca diferencial originaria que revela el papel protagonista de las relaciones intermediales. Continuando con la metáfora alimenticia inaugurada por Hansen, puede afirmarse que la condición omnívora que el cine de los orígenes enarbó al momento de apelar indiscriminadamente a las fuentes más variopintas tuvo en los procedimientos emanados desde los escenarios uno de sus platos predilectos. Y más aún, como una suerte de ingredientes ineludibles, las estrategias formales procedentes de las artes vivas (el teatro, la danza, la performance) continuaron realizando aportaciones de distinto calibre a las prácticas audiovisuales en todas las etapas de su desarrollo.

Más allá de los innumerables ejemplos de reescrituras filmicas de piezas dramáticas, con toda seguridad, la expresión más fácilmente palpable del intercambio disciplinar en cuestión, sobresalen otros aspectos formales sobre los que se asentó este diálogo con una recurrencia notable. Esos elementos no solamente fueron depositarios de los cruces, sino que, en un sentido contrario, se perfilaron como zonas a través de las cuales se buscó obtener todo contacto interartístico con vistas a la reivindicación de la autonomía y especificidad de los campos. Las múltiples elecciones implementadas para la materialización del espacio-tiempo en los relatos, el rol asignado a la palabra y los diálogos y, no menos importante, las decisiones, soterradas o explícitas, asociadas con el trabajo actoral —desde las técnicas implementadas a los mecanismos de construcción de autoimágenes públicas por parte de los intérpretes— adquieren una fuerza singular al ser analizados desde una lupa intermedial. Varias de las técnicas desarrolladas por Méliès o Griffith, al igual que la asimilación del espacio profilmico con el *teatro alla italiana* y el carácter recitativo del primer cine sonoro son huellas para nada ambíguas de los préstamos concedidos por la escena a la pantalla. Ahora bien, si en la etapa silente o en la mayoría de las producciones de los años treinta la adopción de procedimientos de raigambre teatral aparecía como un factor evidente, esta no desaparece o se minimiza con el advenimiento del cine moderno. Como ejemplos, basta con observar el giro copernicano que significó la incorporación a la pantalla del método Strasberg, asumido rápidamente como escuela actoral dominante; o bien la sistemática puesta en práctica del efecto de extrañamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*) implementado por algunos de los referentes de las nuevas olas de los sesenta (Godard, Chytilová, Fassbinder, Rocha); o prestar atención a la sobreteatralización de los films cultivada por algunos cineastas ligados a las modalidades neobarrocas imperantes en los años ochenta y noventa (Jarman, Russel, Greenaway, Solanas, entre otros).

Las diversas posibilidades de materializaciones del espacio y el tiempo, del lugar de la palabra y de sus modos de enunciación, al igual que los problemas referidos a la práctica actoral fueron, por otra parte, las mismas herramientas de aquellos creadores ubicados ideológicamente en las antípodas del gesto celebratorio de las contaminaciones recíprocas entre el cine y el teatro². En este sentido, los tres aspectos mencionados dejan traslucir su cualidad bifronte. Si en su variante positiva estos fueron vehículos para la manifestación de familiaridad paterno-filial en la primera mitad del siglo XX y de hermandad horizontal con el advenimiento de la modernidad, en su reverso negativo fueron pensados como piedras angulares (o, más exactamente, unos altares sacrificiales) para la materialización de acciones parricidas / fraticidas.

El somero repaso por la historia de los intercambios escénicos / audiovisuales facilita establecer comparaciones entre el pasado y el presente. En este sentido, aún a sabiendas de que toda mirada «a vuelo de pájaro» adolece de una incompletud sinto-

[1] Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1991), p. 92.

[2] El ejemplo más extremo es el de Robert Bresson. En su obra filmica y, más específicamente, en sus *Notas sobre el cinematógrafo* se manifiesta su profundo desprecio por el teatro y por los actores procedentes de este medio. Un odio visceral sintetizado en la frase «La terrible costumbre del teatro». Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Biblioteca Era, 1979), p. 12.

mática, el señalamiento efectuado sobre un conjunto de formulaciones intermediales previas abre una vía para probar, por contraste, la idea primigenia que sirvió como impulso para la construcción de este dossier. Partimos de la siguiente caracterización sobre el presente: entendemos que el nuevo siglo, de una manera más intensa durante la última década, dio a conocer unas formas inéditas de intercambio entre los escenarios y la pantalla. Esta transformación asume un sesgo radical de distanciamiento con relación al pasado, fundamentalmente por el hecho de que su singularidad no estuvo restringida a la emergencia de unos procedimientos formales originales —algunos de los cuales serán abordados en los cuatro artículos incluidos en este monográfico—. Además de dar a conocer unos procedimientos, es decir, a unas características de tipo estético, el nuevo milenio trajo consigo dos cuestiones que tuvieron un fuerte impacto en lo que atañe a lógicas del intercambio. La primera de ellas remite a la diseminación y convergencia de las tecnologías digitales surgidas en años recientes; la segunda, por su parte, remite a un problema nodal de lo intermedial. Nos referimos a la difuminación o bien la directa eliminación de los límites disciplinares impulsada por la asunción de la posautonomía.

En relación con el primer punto, el siglo XXI obligó a cambiar el modo de enunciación utilizado en los párrafos anteriores en los que se aludía a los vasos comunicantes entre la escena y la pantalla. El vertiginoso desarrollo de los nuevos medios digitales demandó la incorporación del plural. A partir de los últimos años es imposible no hablar de «pantallas». En un corto lapso, la relación de los espectadores con las imágenes en movimiento experimentaría modificaciones sustanciales. Al engrosamiento de los dispositivos de visionado —*tablets*, ordenadores y teléfonos móviles— se adhirió el nacimiento de nuevas tecnologías de transmisión de las imágenes. En este sentido, la aparición del *streaming* implicó un indudable punto de quiebre en lo que refiere a los mecanismos de recepción experimentados hasta entonces.

La diseminación de dispositivos que implican, a su vez, la coexistencia simultánea de diversas modalidades de recepción de las mismas imágenes se presenta como una cualidad diferencial propia de estos tiempos. Si, en el pasado, lo intermedial tomaba cuerpo bajo la forma de un encuentro «cara a cara» entre dos disciplinas que detentaban unos límites más o menos definidos, esta relación debió asumir las particularidades propias de un contacto multidireccional. Por otra parte, el desarrollo del *streaming* que posibilita las transmisiones en directo estableció un impacto notable en lo que refiere a las prácticas escénicas. Tomando distancia de las formas de registro audiovisual desarrolladas hasta entonces, el teatro, la danza o la performance recurrieron a la nueva tecnología debido a que esta no obligaba a resignar la importancia otorgada a la inmediatez de las acciones, uno de los rasgos característicos de todo espectáculo realizado «en vivo».

En cuanto al segundo punto referido al impacto de la postautonomía para la articulación de los vínculos intermediales formulados por unas prácticas que, con matices sostuvo un vínculo histórico de cercanía y distancia, el cual estuvo amparado justamente por la presencia de unos límites preclaros.

Hicimos mención con anterioridad a la condición bifronte que permitía observar cómo el espacio, el diálogo y la actuación podían adoptar indistintamente formas antinómicas que posibilitaban, tanto un reconocimiento abierto del parentesco con lo teatral o, por el contrario, asumir unos rasgos a un rechazo de todo contacto. En este sentido, la disputa de dichas posiciones enfrentó, parafraseando groseramente las ideas de Umberto Eco, a aquellos cineastas divididos entre apocalípticos o integrados con relación a sus perspectivas con relación a la intermedialidad.

El territorio en disputa —y, por tanto, la zona común movilizadora de las ideas— la puesta en escena. Su importancia remite, en primer lugar, al hecho de que esta constituye una zona común tanto para el audiovisual como para el teatro, la danza o la performance. Pero, además, la *mise-en-scène* operó como el campo de batalla en gran parte de las reyertas que las disciplinas en cuestión enfrentaron durante el siglo pasado. La llegada del cine y su rápida aceptación por parte del público funcionaron como efectivos acicates que motorizaron la mayor revolución vivenciada en el ámbito teatral³. El abandono de la primacía del texto dramático en beneficio del lugar protagonista que asumirán los directores, la sistematización de teorías alrededor de la actuación y, sobre todo, la sistematización de reflexiones sobre los mecanismos de construcción de los espectáculos. Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht y otros fueron los artífices de un cambio que dejó de lado (solo parcialmente) la tiranía del texto dramático por la multiplicación de maneras de comprender la puesta en escena y sus características disciplinares intransferibles. En otro sentido, la puesta en escena fue nuevamente protagonista de las transformaciones provocadas durante los prolegómenos de la modernidad cinematográfica⁴. La política de los autores y, más específicamente, la aparición de algunos textos revulsivos y sugerentes firmados por Alexander Astruc, François Truffaut o Michel Mourlet cimentarían las bases del cambio. En ellos, así como en la mayor parte de los textos firmados por los futuros cineastas de la *nouvelle vague* impera una decisiva voluntad de desprendimiento de las raíces literarias y teatrales en beneficio de la importancia otorgada a las estrategias espectaculares conjugadas por los films. Nuevamente, al igual que lo que sucedió en el teatro, la primacía otorgada a la puesta en escena significó un parteaguas para la historia del séptimo arte.

Al tomar en cuenta que los reclamos de autonomía que el cine manifestó con relación al teatro (y viceversa) lo estaban tiñendo de una fragilidad estructural basada en el hecho de que, aun cuando reivindicaran la presencia de determinados rasgos distintivos, estos se recortaban sobre un trasfondo común que, más que facilitar el surgimiento de lo distintivo, terminaba por resaltar los puntos de encuentro.

Esto no significa en modo alguno que el cine y el teatro deban ser pensados como hermanos siameses incapaces de separarse. En la larga historia de sus intercambios existieron momentos de mayor intensidad sucedidos por instancias en las que la necesidad de contacto no aparece como una marca notoria. El lugar coincidente otorgado a la puesta en escena quizá sea una de las razones que expliquen la facilidad con la que estas se adaptaron con facilidad al aire de los tiempos, y que, por lo menos para el cine, sería un momento propicio para reactivar su voracidad intelectual, probablemente nunca olvidada.

Este número monográfico de *Secuencias* nos permite explorar cómo estas dinámicas parecen estar modificando tanto las narrativas audiovisuales como las formas de percepción en la producción artística contemporánea, poniendo especial énfasis en la intermedialidad, la materialidad y las estéticas «documentales». Los artículos que se presentan en este número profundizan en la relación entre cine, teatro, performance y la tecnología digital, subrayando las fuerzas que movilizan estas producciones: el encantamiento de la mirada, la atención a lo invisible, el deseo de experimentación y las interseccionalidades como recursos estéticos.

Uno de los focos de este volumen es la respuesta creativa de las artes escénicas y audiovisuales frente a la pandemia de COVID-19, especialmente en el contexto latinoamericano. Escrito por Carolina Soria con el título de «Narrativas teatrales en el sistema mediático actual: nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica»,

[3] Marco de Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II* (Buenos Aires, Galerna, 2005).

[4] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).

la autora nos acompaña a través de las plataformas y productos que se crearon en diferentes países de Iberoamérica como Argentina, Chile, Uruguay y Colombia al verse forzados a adaptar sus producciones teatrales al entorno digital, creando formas innovadoras de diálogo entre el teatro y el audiovisual digital y diferido. Proyectos como *Temporalio* o *Nuestro Teatro* ilustran cómo las plataformas de *streaming* y la televisión pública permitieron mantener vivo el campo de las prácticas escénicas, al mismo tiempo que abrieron nuevas vías para la creación intermediaria. Este fenómeno, descrito y desarrollado en el texto bajo el paradigma de la «post serialidad», refleja un proceso de hibridación en el que las narrativas escénicas tradicionales se encuentran con las estructuras narrativas fragmentadas y dinámicas del audiovisual contemporáneo tanto en el ámbito televisivo como cinematográfico o digital.

En dicho contexto global de pandemia, las artes escénicas enfrentaron una interrupción sin precedentes debido a la imposibilidad de realizar actividades presenciales. Este fenómeno obligó a explorar y explotar nuevas formas de expresión a través de medios digitales, lo que originó las experiencias culturales intermediales sobre las que Soria profundiza en su artículo en el contexto latinoamericano, pero expandibles al resto de artistas que consideraron la referencialidad a los medios como una solución creativa en el momento de aislamiento. En este artículo se explora el impacto de dichas hibridaciones en la producción artística latinoamericana, con énfasis en cómo el teatro tradicional dialogó con medios como la televisión y las plataformas de *streaming* para reinventarse en un escenario global digital. Las producciones analizadas no solo reflejan la capacidad del arte para reinventarse en tiempos adversos, sino que también subrayan la importancia de estas convivencias mixtas como espacio de interacción entre las narrativas escénicas y las nuevas tecnologías. Carolina Soria nos invita a reflexionar sobre cómo las artes escénicas han traspasado las barreras del escenario físico para expandirse a nuevos formatos audiovisuales.

El trabajo de Óscar Cornago, «Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable. Poética de los reflejos», explora el concepto del «reflejo» no sólo como un concepto análogo a la imagen sino como una experiencia que implica una mirada, una superficie, una temporalidad. Un fenómeno estético y político al mismo tiempo, un tipo de mirada que activa transformaciones y redefine la relación entre el espectador y la obra.

Cornago, uno de los autores de habla hispana pioneros en el estudio de los cruces interartísticos presentes en la escena contemporánea, realiza aquí un recorrido por diversos campos que incluyen las artes visuales, exposiciones, archivos, video, cine y teatro. En este sentido, los reflejos son presentados como una operación en el tiempo que permite el paso de una forma a otra, constituyendo así una «política de la mirada». El artículo establece un diálogo entre el pasado y el presente, destacando cómo el video y la performance, el nacimiento de una unión que se inicia en los años sesenta y setenta, han sido asimilados por la tecnología digital actual. A lo largo del texto podemos ver ejemplos concretos de prácticas artísticas contemporáneas, como las obras del grupo colombiano Mapa Teatro, la directora argentina Beatriz Catani o el grupo español performativo Los Torreznos. A través de estas referencias, se examinan las tensiones y relaciones entre lo visible y lo invisible, así como la función de los reflejos como elementos que confunden, dispersan y cuestionan la identificación del espectador con la obra. Esta identificación del espectador a través de los reflejos de la memoria supondrá un proceso de «desarchivación», como indica el autor, donde los relatos se elaboran desde sus sombras y sus vacíos, en lugar de una recuperación

lineal y objetiva, que hace destacar la naturaleza errática del proceso memorístico. Una práctica que desafía las categorías tradicionales de composición de la mirada. A través del análisis de proyectos que van desde las artes visuales hasta el teatro y el cine, este texto nos invita a reflexionar sobre cómo las imágenes reflejadas no solo construyen un escenario visual, sino también una experiencia sensible y un diálogo entre pasado, presente y futuro.

Óscar Cornago destaca la influencia de la obra de Regina José Galindo, *Con tu propio espejo te quemaré los ojos*, en la que el reflejo se convierte en un arma para confrontar la memoria del público y su identificación con la historia de colonización. Esta pieza y otras mencionadas ilustran cómo los reflejos pueden ser instrumentos de crítica y transformación social, generando momentos de reflexión sobre la historia y la identidad e invitando al espectador de las diferentes disciplinas a reconsiderar su papel en la experiencia estética y la construcción de significado en el presente. Las obras de Mapa Teatro y los proyectos de archivo de la directora Beatriz Catani que examina el autor ofrecen ejemplos de cómo la memoria y la temporalidad se inscriben en la estética contemporánea a través del reflejo, desafiando la materialidad y la estabilidad del medio artístico. El video y la performance, asimilados por la tecnología digital actual, generan una intersección entre el espectador y el escenario que revela nuevas formas de percepción y acción. Estas dinámicas no solo actualizan el pasado, sino que lo reviven como un fenómeno presente y vivo, que interpela a las comunidades, los territorios, y los espectadores contemporáneos.

Asimismo, este número se adentra en las poéticas materiales y la ensoñación en el cine y las artes vivas, abordando cómo la materialidad de los objetos y las texturas generan nuevos tipos de relatos. El texto de Victoria Pérez Royo, «La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla* de María Jerez y Silvia Zayas», nos invita a un viaje sensorial donde los límites entre lo real y lo imaginario se desdibujan, revelando la fascinante capacidad del cine para activar los sentidos más allá de la visión. Esta exploración en lo cotidiano, en lo íntimo, y en las texturas de la materia, abre nuevos caminos para comprender el cine como un campo expandido que dialoga continuamente con las artes performativas y la experimentación estética. Un enfoque que desborda las fronteras disciplinarias tradicionales.

El análisis de Pérez Royo pone en primer plano el poder de lo material para generar sueños y experiencias poéticas que trascienden la visualidad convencional. Estas obras operan en un territorio donde lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginado, se entrelazan continuamente. Este diálogo entre las artes vivas, el cine y la performance crea un campo expandido de interacciones que transforman nuestra relación con los objetos y los fenómenos que nos rodean y experimentamos. Los filmes que la autora analiza proponen una revalorización de lo material y lo sensorial en el cine. En estas películas, el foco no está en la linealidad narrativa o en la acción dramática, sino en la interacción entre la cámara, los objetos y el espectador, creando una experiencia visual que oscila entre lo material y los diferentes modos de percepción. La capacidad de la materia para generar ensoñación y encantamiento, así como la atención a los detalles más íntimos y cotidianos, se convierte en el motor de una nueva forma de cine que explora los límites de la percepción y del lenguaje visual. La autora establece que las artes vivas no se limitan a un repertorio de técnicas o disciplinas, sino que se expanden experimentalmente hacia diferentes contextos guiadas por un deseo vital de comunicación. Algunas de las fuerzas que observa incluyen la seducción y

el encantamiento de la mirada, la atención a lo invisible, el deseo de incertidumbre y una compleja visión del mundo imaginativo. Estas fuerzas apuntan a una sensibilidad que abandona la noción de la excepcionalidad humana en sus modos de percepción y asimilación, posicionando la mirada humana como una entre muchas. El enfoque de la autora no es puramente disciplinar, sino que se centra en las fuerzas y deseos que movilizan la creación de estas obras, abarcando no solo el cine, sino también otras piezas escénicas, exposiciones y conferencias de artistas relacionados en el ámbito de las artes vivas.

Uno de los conceptos clave que la autora desarrolla es la «mirada geológica», que sugiere una observación más profunda de la materia en su contexto natural. Este tipo de mirada se aleja de la visión antropocéntrica y busca comprender la materia como un ente que también sueña y reflexiona sobre su existencia. La experiencia visual en las películas invita a una reconfiguración de la percepción, donde lo que se ve se convierte en un punto de encuentro entre lo humano y lo no humano. Las películas de Jerez y Zayas invitan a contemplar lo que a menudo se pasa por alto. La observación de un objeto común, como una hogaza de pan, puede revelar la belleza y complejidad de lo más cercano, sugiriendo que la atención a los detalles cotidianos es fundamental para apreciar la abundancia de la vida.

Este monográfico de *Secuencias* se cierra con el artículo de María Luisa Ortega, «Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales: inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las pantallas españolas», donde se ponen de relieve las manifestaciones teatrales que han optado por llevar a escena lo que se denomina «prácticas de lo real». Estas prácticas se basan en la representación directa de documentos jurídicos, testimonios judiciales o relatos basados en casos reales, generando una forma de teatro documental que invita al espectador a reflexionar sobre la verdad, la justicia y las estructuras legales que rigen nuestras sociedades. En este tipo de teatro, los textos legales y los documentos oficiales se escenifican como parte de una performance que no solo presenta los hechos, sino que los interroga críticamente desde el plano estético y social. Estos ejercicios de recreación invitan a una interacción entre la ficción y la realidad, desafiando los límites entre lo escénico y lo documental. En este contexto, el cine y el teatro encuentran un terreno común en su capacidad de explorar lo real desde lo representacional. Obras que trabajan con textos jurídicos o prácticas judiciales traen a escena las tensiones que surgen al dramatizar los hechos reales, ofreciendo nuevas perspectivas sobre el papel del arte como mediador de la verdad y la ficción.

Más allá del sesudo desmontaje analítico que el artículo realiza sobre las particularidades escénicas de un conjunto de obras españolas que se efectuaron a partir de hechos resonantes, el texto presenta una genealogía erudita, no solo de la historia de los cruces entre el audiovisual y la escena a partir del documentalismo, sino sobre la tradición teórica desarrollada en torno a aquél. El texto explora aquellos trabajos que utilizaron los procesos judiciales como vehículos de denuncia y de reflexión social, destacando cómo las estrategias de lo real en comunicación con los dispositivos escénicos y audiovisuales permiten generar espacios de debate no solo sobre los hechos a los que se remiten sino además sobre los propios dispositivos de construcción y creación. Este espacio de representación de la justicia genera una nueva forma de hacer público el debate sobre el poder, la justicia o la construcción de la verdad en una época de medios masivos más allá de lo documental analizando diversas perspectivas y obras.

Ortega se interroga en el corpus elegido varios estructurantes de las piezas en cuestión. La potencialidad de ciertos sucesos / textos en constituirse como lugares de exploración de la memoria social y política; la apelación a la figura del retrato como mecanismo de construcción escénica; o bien el trabajo sobre los «juicios paralelos» que la opinión pública efectuó a contrapelo de los procesos concretos. Su recorrido, en definitiva, acentúa el papel preponderante que las llamadas prácticas de lo real asumen dentro de la escena contemporánea a la hora de observar los intercambios artísticos revisados en el monográfico, así como su impacto en el espacio performativo de lo teatral.

Especial atención merece la obra *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018), que toma como punto de partida el juicio por prevaricación contra el juez español Baltasar Garzón para convertirlo en un lugar de memoria donde víctimas y familiares de la represión de la dictadura franquista luchas por la verdad y la reparación a través de sus testimonios. La obra *Ruz/Bárcenas*, de Jordi Casanovas y Alberto San Juan, es otro ejemplo que dramatiza el testimonio del extesorero del Partido Popular Luis Bárcenas ante el juez Pablo Ruz en un contexto de corrupción política exponiéndose la tensión entre el poder político y la legalidad. Su paso a la adaptación cinematográfica, *B* (David Ilundáin, 2015), amplía la mirada del caso hacia fiscales y abogados, enriqueciendo así el retrato de un sistema político y judicial sometido a constantes tensiones y contradicciones.

Un trabajo, el de la autora, que nos acerca al documentalismo judicial en el teatro y en el cine con el objetivo de crear un espacio crítico de resistencia cultural frente a las estructuras de poder reafirmando el potencial del documentalismo como medio de intervención política y social.

Los artículos reunidos en este número de *Secuencias* ofrecen una reflexión crítica sobre cómo el cine, el teatro y las artes vivas están redefiniendo sus prácticas a partir de un enfoque intermedial, documental y sensorial. Las fuerzas que impulsan estas producciones —como el deseo de incertidumbre, la curiosidad por lo cotidiano, y la experimentación con los límites de lo real— nos invitan a repensar el papel del arte en un mundo mediado por la tecnología, las estructuras jurídicas y la interconexión de lenguajes artísticos. Este volumen propone, en última instancia, un recorrido por las nuevas narrativas, materialidades y prácticas documentales contemporáneas y cómo estas transformaciones están dando forma a una nueva era en las artes audiovisuales y performativas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).
BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Biblioteca Era, 1979).
DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II* (Buenos Aires, Galerna, 2005).
HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1991).

Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable. **Poéticas de los reflejos¹**

Colonizers of the World, We Want Everything to Speak to Us. Poetics of Reflections

ÓSCAR CORNAGO^a

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.001>

RESUMEN

Los reflejos se constituyen como imágenes, pero implican al mismo tiempo un escenario, una mirada, una superficie material, una temporalidad y circunstancias singulares. El objetivo de este artículo es estudiar los reflejos como un fenómeno estético, un modo de percepción y un tipo de mirada. Para ello se traza un recorrido por contextos y proyectos diversos que van desde las artes visuales, la exposición, el archivo, el video, el cine y el teatro. El denominador común son los reflejos como una operación en el tiempo que activa una transformación en el sentido literal de pasar de una forma a otra, así como una política de la mirada. Las referencias que se manejan describen, al igual que los reflejos, un movimiento de ida y vuelta, que, en este caso, a nivel histórico, va de los años sesenta y setenta, cuando el video y la performance se descubren como modos de trabajo en tiempo real, hasta el momento actual, en el que estos planteamientos han sido asimilados por la tecnología digital como características transversales del medio artístico.

Palabras clave: imagen, estética, performatividad, memoria, Mapa Teatro, Beatriz Catani, Dan Graham, Los Torreznos.

ABSTRACT

The reflections are constituted as images, but at the same time they imply a setting, a look, a material surface, a temporality, and singular circumstances. The objective of this article is to study reflections as an aesthetic phenomenon, a mode of perception and a type of gaze. To this end, a journey through diverse contexts and projects is traced, ranging from visual arts, exhibitions, archives, video, cinema, and theater. The common denominator is reflections as an operation in time that activates a transformation in the literal sense of going from one form to another, as well as a politics of the gaze. The references that are handled describe, like the reflections, a back and forth movement, which in this case, on a historical level, goes from the sixties and seventies, when video and performance were discovered as ways of working in real time, and the current moment in which these approaches have been assimilated by digital technology as transversal characteristics of the artistic medium.

Keywords: image, aesthetics, performativity, memory, Mapa Teatro, Beatriz Catani, Dan Graham, Los Torreznos.

[1] Este artículo se enmarca en los proyectos del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación del Gobierno de España «Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019 – 104402RB-I00), «La nueva pérdida del centro. Prácticas críticas de las artes vivas y la arquitectura del Antropoceno» (PID2019-105045GB-I00) y del proyecto europeo TransMigrArts, «La transformación de la migración a través de las artes» (H2020 MSCA RISE 101007587).

[a] **Óscar Cornago** es científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. Su trabajo se ha centrado en el campo de las artes escénicas, el análisis comparado de los medios, la estética y la teoría cultural. Es autor de libros como *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* y *Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* y coordinador de volúmenes colectivos como *O teatro como experiência pública* y *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Forma parte del grupo de investigación ARTEA y ejerce la docencia en el Máster de Prácticas Escénicas y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha. oscar.cornago@cchs.csic.es

Introducción

Cuando estaba trabajando en este artículo y como parte de los materiales hice esta fotografía. Era unos días antes de la Navidad del 2022, y me encontraba casualmente en el barrio de Madrid donde viví de niño y por el que hacía mucho tiempo que no pasaba. Tenía tiempo y entré en un bar, el Café-Bar de Yohanna. Cuando me estaba yendo, ya desde fuera, me volví hacia el establecimiento y tomé esta fotografía del interior a través de los cristales. El edificio que aparece al fondo, reflejado en los cristales, es donde vivíamos, en la planta tercera. No creo que mi intención fuera fotografiar aquel edificio, al menos no de manera consciente, se trataba solo de jugar con mi propia imagen reflejada en un cristal.

Los reflejos se nos escapan, no los controlamos, nos confunden, nos encantan, nos descolocan. Hacen visible el escenario de una mirada, un escenario real e irreal, porque queda teñido con los ecos de lo imaginario, ecos que ponen en riesgo la pretendida objetividad del mundo. La escena de los Reyes Magos que se ve al final de la imagen, posiblemente de la televisión, pareciera como un guiño para avisarnos de los efectos engañosos o mágicos, según los queramos entender, de este tipo de imágenes. Quizá sea parte de estos efectos que el billete de lotería que compré en aquel bar ese día saliera premiado.

En este artículo analizo el uso de los reflejos en distintas obras y proyectos que funcionan como espacios de operaciones con el tiempo, la memoria o el público. Habrá que atender a la estética, al estudio y práctica de las formas sensibles, a las imágenes entendidas en un sentido amplio y a la temporalidad en el que se producen y reciben. Para ello recurriremos a la exposición del grupo colombiano Mapa Teatro a raíz de sus cuarenta años; al *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, de la directora y dramaturga argentina Beatriz Catani; al trabajo del artista estadounidense Dan Graham en los años setenta combinando la performance, los espejos y el vídeo; y a la obra *La caverna*, del grupo español de performance Los Torreznos, entre otras referencias; así como a distintos estudios y enfoques teóricos, como *La vida sensible*, de Coccia², o *La imagen-tiempo*, de Deleuze³.

Pero empecemos por el principio. Podríamos imaginar un tiempo en el que la especie humana no habría aprendido todavía a inscribir las imágenes en superficies rígidas, a pintarlas, grabarlas o esculpir las, en el que estas existirían sobre todo en forma de reflejos accidentales, pasajeros, en superficies inestables, imágenes que no sobrevivirían a los momentos y circunstancias en los que se producían. De algún modo, esa sensación de no saber en relación con las imágenes, sus modos y temporalidades no ha dejado de ocurrir. De ello nos hablan los reflejos.

Este tipo de imágenes aparecen en los relatos fundacionales de una cultura en torno a cuestiones claves como el conocimiento y la ordenación del mundo en el mito de la caverna o la construcción de la identidad en el caso de Narciso, que se termina ahogando, tratando de fundirse con su propia imagen reflejada en el agua. Los reflejos nos pueden deslumbrar, confundir, sorprender y, sobre todo, encantar. Contra estos peligros nos advierten los mitos.



Óscar Cornago.

[2] Emanuele Coccia, *La vida sensible* (Buenos Aires, Marea, [2010] 2011).

[3] Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133.

Cuando más recientemente, en la época de las tecnologías y la búsqueda de la precisión y la inmediatez, volvemos a encontrar este tipo de imágenes borrosas, difusas, estas van a funcionar para devolver las imágenes y, por extensión, el momento de la percepción sensible a los entornos contingentes, inciertos y situados en los que nacieron. Un episodio significativo en este sentido es el daguerrotipo: los comienzos de la fotografía, que poco después se convertiría en símbolo de objetividad documental, se encuentran en aquellas superficies reflectantes de plata pulida en las que la imagen se descubre desde un ángulo preciso según sea la incidencia de la luz. El daguerrotipo carece de negativo que permita su reproducción, es el negativo y el positivo a la vez, y las placas son tan frágiles que deben protegerse en unos estuches para evitar el contacto de los dedos.



Louis Daguerre. Fuente: © Société française de photographie. Disponible en: <https://sfp.asso.fr/>

En los años sesenta y setenta, con el nacimiento del vídeo, la imagen vive un nuevo periodo de experimentación que la saca de los marcos de producción y recepción del cine comercial y la televisión⁴. Antes que como un lenguaje distinto, el vídeo se descubre como un instrumento para intervenir en otros medios transformando sus modos de uso y formas de producción. Desde entonces, y enlazando a menudo con este horizonte cultural, se ha vuelto a recurrir a lo que podemos llamar la imagen-espejo como una manera de volver a situar la imagen, la percepción y las formas de relación con el pasado en un escenario vivo e imprevisto. Son los escenarios de la imagen, o la imagen como un escenario expandido.

Materiales

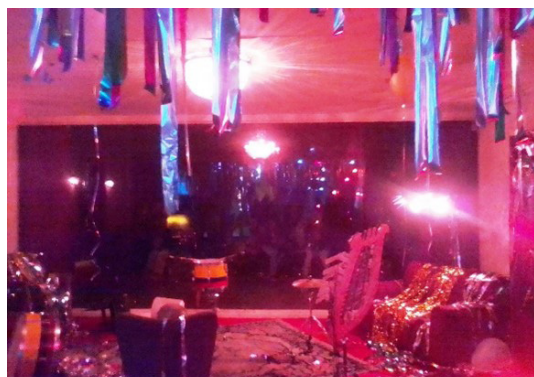
Los reflejos nos invitan a un viaje en el tiempo, nos dejan suspendidos entre algún punto del pasado y un tiempo por venir; en el medio está la mirada/cuerpo/memoria, el presente como superficie de reflexión. Al chocar contra una superficie reflectante, se produce el reflejo en tiempo real, pero su origen no está en ese medio/tiempo del que recibe la forma, sino en un momento/espacio anterior que se revela también como una pregunta sobre una posibilidad de futuro. Esta cualidad temporal y formalmente

[4] Para una revisión de las primeras décadas del vídeo y su contexto puede verse el catálogo de la exposición comisariada por Berta Sichel, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).

cambiante, en el sentido que se *trans-forma*, es decir, que pasa de una forma a otra, explica su capacidad como medio y procedimiento para actualizar el pasado no como algo ya concluido, sino como un fenómeno vivo, abierto y por hacer.

Este tratamiento del pasado anima la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años*, presentada en el 2022 en el Museo de Arte Miguel Urrutia, en Bogotá. Mapa Teatro es una plataforma de creación y uno de los referentes latinoamericanos en investigación en artes vivas. Desde que Heidi y Rolf Abderhalden la ponen en marcha en 1983, han trabajado en relación con comunidades y territorios concretos, combinando el teatro con las artes visuales, la performance con la instalación y la intervención en espacios públicos. La exposición muestra una selección de materiales procedentes de sus proyectos, en su mayoría en forma de audiovisuales e instalaciones, proyectos que fueron realizados con intérpretes y públicos específicos. La imposibilidad de recuperar las obras pasadas se hace sentir en toda la muestra, que no trata de reconstruir los trabajos originales, sino que deja sentir los vacíos y ausencias que quedan entre medias. Es por esto por lo que, a pesar de que los proyectos están presentados en sus respectivas cartelas, la impresión para quien no haya visto antes estos trabajos, acciones, intervenciones, es más bien dispersa, confusa, fragmentada, quedando directamente confrontado con un mundo de imágenes, sonidos, luces y sombras; es desde este lado más material y sensible desde el que habla la exposición, sin intentar reconstruir un puzzle imposible de armar de nuevo.

Al ingresar a la exposición la primera sensación es la de estar deambulando por los escenarios donde se hicieron estas obras, escenarios ahora vacíos, en los que solo



Imágenes de la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años* en el Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá, 2023.

quedan restos, objetos, proyecciones en bucle, que hubieran seguido encendidas una vez que se fueron los actores. Son salas y pasillos en penumbra divididos por cortinas, serpentinas de colores y pantallas traslúcidas, a través de las cuales se ve a los asistentes a la exposición como si fueran el público de estos escenarios detenidos que evocan los restos de una fiesta que ya terminó. Sus cuerpos adquieren una dimensión fantasmal al quedar convertidos en otras tantas superficies, vivas e irregulares, en las que se reflejan estas imágenes/escenarios/momentos. Imágenes rescatadas como sombras en un túnel del tiempo y, con ellas, la pregunta por la memoria, que no es solo la memoria de estas obras irrecuperables, sino de los momentos, la historia y comunidades a las que están ligadas y el lugar que frente a todo ello se construye a partir de la mirada y el momento actual.

El imaginario de la fiesta se despliega en las primeras salas, dedicadas a una de las líneas que ha guiado la investigación última de Mapa Teatro, *Anatomía de la violencia en Colombia* (2012-2022); el otro ciclo que integra esta primera parte de la exposición es *Prometeos*, centrado en el proceso de limpieza urbanística llevado a cabo a principio de los dos mil en el histórico barrio del Cartucho en el centro de Bogotá, una zona marginal de alta conflictividad convertida hoy en un flamante parque bautizado con promesas de futuro: Tercer Milenio.

Lo que queda en el medio, entre instalaciones y proyecciones, una banda de música detenida en el tiempo, objetos rescatados de la historia, imágenes de solares y, sobre todo, el verde de fondo de una naturaleza escondida y exuberante, es una sensación de ausencia y oscuridad; en ese centro vacío, fantasmal, sin un lugar propio, surge lo sensible, como veremos más adelante, una forma translúcida que expresa un tiempo en su propio transcurrir, una temporalidad en su devenir, algo que fue y sigue siendo.



Hotel Atlanta, instalación audiovisual en la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años*, Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá, 2023.

La tercera parte de la exposición se titula *Atlas* (1993-2022), un término que utiliza Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* ya en los años veinte del siglo xx y que se convertirá a finales de siglo en inspiración y lema de numerosos proyectos de archivo. Atlas alude a aquella figura mítica condenada por los dioses a sostener con sus brazos el mundo y con él su memoria. Entre los trabajos se incluye una obra inédita, *Hotel Atlanta*, en referencia al negocio al que estuvo dedicado el edificio que luego fue la sede de Mapa Teatro y al perro Atlanta que vivió en este lugar. En la proyección, una cámara muda se pasea por las salas, pasillos, patios y escaleras de este viejo inmueble, imágenes que se confunden sobre un fondo sonoro que evoluciona con lentitud.

La instalación ocupa el final de una sala oscura enmarcada por una caja negra que lo convierte en una especie de teatro de imágenes. Al pie de la pantalla hay un espejo, que no es fácil de advertir desde la distancia, en el que se reflejan literalmente las imágenes proyectadas. El juego de proyección y reflejo, proyección del pasado y reflejo en tiempo real, convierte la instalación en un teatro del tiempo abierto al presente y la mirada del público. Los reflejos y la pregunta por el tiempo van de la mano.

El *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, de la directora y dramaturga argentina Beatriz Catani, nace de esta misma inquietud acerca de cómo actualizar el pasado inscrito en sus propias obras, cómo devolverlas a la actualidad a partir de su misma materialidad. Su planteamiento como proyecto de larga duración, iniciado en el 2019, difiere del trabajo expositivo de Mapa Teatro, pero ambos coinciden en recurrir a los reflejos como un modo de artesanía de las imágenes para recuperar el pasado. Qué queda de las obras una vez que se han realizado es la pregunta que impulsa este trabajo organizado a modo de archivo, alojado en el Fondo Beatriz Catani del Archivo de artistas de la Universidad Nacional de La Plata⁵. En él se incluyen trabajos en distintos formatos, resultados de procesos de creación específicos que varían en cada ocasión. La finalidad es activar la memoria de las obras pasadas empezando con su primera creación *Cuerpos abanderados* de 1998.

No se trata aquí, como ocurría también en el caso de Mapa Teatro, de una recuperación lineal, objetiva o documental de las obras, sino de rescatarlas desde sus sombras, vacíos y alrededores, desde los reflejos, impresiones, imágenes o sensaciones, que pudieron no estar en su momento, pero nos llegan ahora cuando las miramos desde el momento actual. Más que de un archivo, se podría hablar de un ejercicio de *des-archivo* o memoria en tiempo presente, una memoria imprevista, errática, no lineal. De este archivo voy a recuperar dos episodios, el capítulo uno de la serie *La botánica de los fantasmas*, realizado casi al inicio del proyecto, entre el 2019 y el 2020, y *Obstrucciones para actuar*, uno de los primeros resultados ya en formato escénico del 2022⁶. El primero comprende trabajos en vídeo de distintos artistas realizados a partir de sus memorias, impresiones, reflejos de la obra de Catani⁷. El capítulo inicial, de la propia autora, condensa la poética que sirvió para dar forma a la investigación en torno al imaginario y la práctica de los reflejos como método para traer las obras nuevamente al presente.

«Últimamente pienso que una obra se hace solo para que quede un reflejo»⁸, así se abre este recorrido, con una voz en *off* que reflexiona mientras se suceden imágenes de obras propias y ajenas. La imagen inicial, tomada de la escena del incendio del granero al comienzo de *El espejo* de Tarkovsky, de 1975, funciona como *leitmotiv* sobre el que se vuelve en varios momentos. El incendio como expresión por antonomasia de la historia, un pasado imposible de recuperar y que, sin embargo, no deja de hacerse presente a través de sus reflejos. Los personajes de Tarkovsky, de espaldas, extasiados ante el resplandor de las llamas, sintetizan el gesto de interrogación y extrañamiento, de pérdida y búsqueda que recorre el archivo.

Si el sentido de las obras es dejar un reflejo, entonces hay que preguntar a los reflejos para llegar al sentido que pueden seguir teniendo hoy esas obras. Se trata, por tanto, de provocar estos reflejos, de encontrar, como se dice en el vídeo, el ángulo adecuado para que estos aparezcan, de darles el tiempo necesario para que los fantasmas se manifiesten; son estos, los fantasmas (de las obras pasadas), los que tienen la capacidad de impresionar nuevamente la mirada, porque «las cosas mueren cuando no hay sobre ellas una mirada viva»⁹. Esta cita, con la que comienza *Las estatuas también*

[5] <<https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/fondo-beatriz-catani/>> (17/03/2022).

[6] El capítulo primero de *La botánica de los fantasmas*, al que nos vamos a referir, se encuentra en Fondo Beatriz Catani del Archivo de Arte de la Universidad de la Plata <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (16/03/2022), y del segundo puede consultarse su presentación en el mismo Fondo Beatriz Catani del Archivo de Arte de la Universidad de la Plata: <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/obstrucciones-para-actuar/>> (21/03/2022).

[7] Presentación del ciclo *La botánica de los fantasmas*: <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (21/03/2022).

[8] Beatriz Catani, *La botánica de los fantasmas*, capítulo uno (0:26-0:32) <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (21/03/2022).

[9] Chris Marker, cit. en Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:19).



La botánica de los fantasmas (capítulo uno) de Beatriz Catani, 2020.

mueren (*Les statues meurent aussi*), el ensayo audiovisual que realiza Chris Marker en 1953 en colaboración con Alain Resnais y Ghislain Cloquet, es la otra referencia que inspira estas reflexiones.

Marker se refiere a la historia y el arte como una botánica de la cultura que es también una botánica de la muerte, un lugar donde se guardan las cosas que han perdido vida¹⁰. Catani retoma esta perspectiva cíclica de la botánica, pero en sentido inverso; es la *botánica de los fantasmas* como posibilidad de devolver las cosas pasadas al presente. Así pues, se trata de recuperar las obras como sombras, restos, fantasmas, impresiones sensibles capaces de activar de nuevo una mirada viva. Para dar forma a esta botánica, la artista proyecta literalmente escenas de sus obras sobre distintas superficies de su casa durante la pandemia con el fin de encontrar los reflejos necesarios para que se hagan presentes nuevamente, si bien de forma incierta, fugaz, extraña.

Por su parte, *Obstrucciones para actuar* es el primer archivo escénico, si exceptuamos la acción inicial que sirvió para lanzar el proyecto *Si yo en la silla y tú miras*, en la que la autora convoca en un domicilio privado al público de sus obras para escucharlos y recabar imágenes¹¹. El objetivo de las *Obstrucciones*, ahondado en esta línea de trabajo con el público, es hacer el archivo de su segunda obra, *Ojos de ciervo rumanos*, de 2001. Germán Retola y Juan Manuel Unzaga, colaboradores habituales de Catani, harán de público-actores con el objeto de incorporar, en el sentido literal de darle una corporeidad a la memoria despertada por esta obra, incluso si ellos la conocieron ya como público o a través de la lectura del texto. Los cuerpos de los intérpretes se convierten, como ocurría también en la exposición de Mapa Teatro con el público, en una superficie más para la proyección de *Ojos*, tanto en el sentido figurado como proyección de una memoria, como literalmente en tanto que proyección de

[10] «Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture» (*Les statues meurent aussi*, 01:37). «Cuando los hombres mueren, entran en la historia. Cuando las estatuas mueren, entran en la historia. Esta botánica de la muerte es a lo que llamamos cultura» [traducción de los editores].

[11] Para la discusión de este trabajo, así como del resto del proyecto, puede verse la presentación a cargo de la autora en Beatriz Catani, «El uso del archivo como dispositivo de creación» (*Revista Nimio*. Revista de la Cátedra Facultad de Historia. Universidad de La Plata, n.º 8, 2021) <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/1443/1534>> (21/03/2022).



Germán Retola y Juan Manuel Unzaga en *Obstrucciones para actuar*, de Beatriz Catani. Centro de Artes, Sala B. Universidad Nacional de La Plata, marzo, 2022.

escenas de la obra sobre el cuerpo de los actores. La memoria, los desvíos, lo borroso del original funcionan como un disparador para recordar no solo lo que fue la obra en sí, sino de los alrededores, el contexto, la crisis política del 2001 y, en definitiva, el tiempo entre medias, el tiempo de después, los recuerdos que llegan hasta el escenario como sombras de un pasado que ya fue, pero que, de algún modo, sigue siendo.

Las obstrucciones, inspiradas en la película de Lars von Trier *Cinco condiciones* (*The Five Obstructions*, 2003), se suceden a partir de tres consignas que los actores van cumpliendo y compartiendo con el público; la primera consiste en actuar una escena de la obra original mientras se está proyectando; la segunda, en actuar alguna memoria, impresión o sueño que hayan tenido a lo largo del proceso de creación; y la tercera es actuar la memoria, reacciones o preguntas del público. El trabajo se va desplazando así del lugar de los actores al del público, dos miradas que terminan superponiéndose.

La ausencia del original es, por tanto, lo que explica la necesidad de estas *obstrucciones*, el tiempo (pasado) es el obstáculo que hay que salvar, aquello de lo que hay que hacerse cargo. Estos ejercicios de memoria están animados por esta sensación de pérdida, pero es también este tiempo el que ofrece la posibilidad de recuperarlo desde su no presencia.

El trabajo con los reflejos se plantea de distinto modo, obviamente, si se realiza desde el medio únicamente visual o a través del teatro, donde la mirada a la que se dirigen los reflejos se hace presente a través de un público convertido en actores, o de unos actores que hacen también de público, de ahí que, en algún momento de las *Obstrucciones*, los propios actores se pregunten si están realmente actuando o están haciendo de público.

Si ahora damos un paso más y nos centramos únicamente en esta segunda posición de la mirada, llegamos a un terreno en el que confluyó la performance con el vídeo en los años sesenta y setenta como una estrategia de desplazamiento y experimentación sobre los elementos básicos del hecho artístico. Si en el teatro teníamos todavía una imagen del pasado sobre la que se construye el conflicto de una obra escindida entre un momento pretérito y el presente del público, entre el relato y la acción, la performance se va a centrar en este segundo estadio de la mirada/cuerpo como forma mínima de acción.

La obra de Dan Graham, sobre todo en sus comienzos en los setenta, despliega un trabajo casi obsesivo sobre cada uno de estos elementos mínimos, actor-mirada-público, recurriendo para ello al reflejo de unos sobre otros a través de distintas superficies. Su primera obra, *Project for Slide Projector*, de 1966, marca la dirección que iba a seguir toda su producción. Este trabajo, que quedó únicamente diseñado, consiste en ochenta diapositivas proyectadas cada cinco segundos de transparencias e imágenes obtenidas de los lados de una caja de cristal, con suelo de espejo; a esta caja se le van añadiendo paredes, también de cristal, para construir cajas más grandes que contienen a las pequeñas. Las fotos se toman desde cada uno de los lados de la caja conforme va creciendo, y en todas ellas aparece reflejado el fotógrafo, convertido de este modo en sujeto y objeto a la vez.

A partir de ahí el artista estadounidense irá probando combinaciones con distintas superficies, como los cristales/espejos, videos/pantallas o palabras/cuerpo, superficies que van a funcionar como conectores de un circuito construido a semejanza de los circuitos cerrados de vídeo¹². Dentro de este juego de variaciones, *Performer/Audience/Mirror*, de 1977, uno de sus trabajos más conocidos de aquel periodo, puede entenderse como un punto de llegada de experiencias previas como *Performance/Audience*

[12] Los trabajos teatrales de Dan Graham fueron recogidos por él mismo en *Theater* (Gant, Anton Herbert & Dan Graham, 1978), y aquellos en los que utilizó el vídeo fueron reunidos en un volumen paralelo, también por el propio artista, en *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design / New York University Press, 1979). Para un análisis en detalle de estos materiales puede consultarse la Tesis doctoral de Ainara Elgoibar Aguirrebengoa, *Video y vidrio. En reflexión sobre Performer/Audience/Mirror (1975) un work study de Dan Graham por Darcy Lange* (Universitat de Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2018). <<https://www.tesis-enred.net/handle/10803/668072>> (29/03/2022).

Sequence, de 1975, o *Intention/Intentionality Sequence*, de 1972, en las que ya los títulos apuntan a un mecanismo en bucle a base de secuencias que se retroalimentan, un rasgo característico de ciertas corrientes de investigación que despuntaron en aquellos años, como las teorías de sistemas, la cibernética o el estudio de la comunicación, y que pasará también a la performance¹³.

Intention/Intentionality Sequence está dividido en tres movimientos, una estructura tripartita que se utiliza también en los demás. En la primera parte, el artista hace una declaración de intenciones frente al público de lo que podría hacer durante la obra; a esta secuencia, de unos minutos de duración, le sigue la descripción de los asistentes durante el mismo lapso de tiempo y, por último, la descripción de lo que realmente terminó haciendo. Se despliega así un juego temporal: el futuro inmediato se anticipa con la declaración de intenciones al comienzo para convertirse al final en un pasado reciente; entre uno y otro momento queda el presente reflejado a través de la descripción del público, un presente suspendido entre lo que podría ser y lo que ya fue, el todavía no y el ya no, los dos puntos entre los que se activa el tiempo escénico. La presencia del *performer* funciona como una superficie contra la que rebota, como si de un espejo se tratara, la mirada del público, una superficie de reflexión que, a lo largo de su producción, se irá combinando e intercambiando con el vidrio, el espejo de doble dirección, la cámara y las pantallas.

En *Performer/Audience Sequence* las intenciones son sustituidas por la descripción del *performer* de sí mismo, a la que le sigue la descripción del público en un bucle que se repite varias veces. Pero es en *Performer/Audience/Mirror* cuando aparece el espejo como una interfaz que añade otro nivel de complejidad en este circuito; se trata de un espejo que se coloca en el fondo del escenario de modo que, tras la primera ronda de descripciones del *performer* y del público, empieza otra a partir de la imagen que le devuelve el espejo de sí mismo y de los asistentes.

Two Consciousness Projections, también de 1977, funciona igualmente como un circuito de retroalimentación, pero ya entre dos actores-*performers* que hacen de sujeto y objeto de su propia mirada mientras que el público simplemente observa todo el mecanismo desde fuera: una mujer, sentada frente a una cámara, se describe a sí misma a partir de su imagen proyectada, que puede observar también el público, mientras, a la vez, un hombre, de pie frente a ella, maneja la cámara que la está grabando y la describe tal como la ve a través del visor.

En definitiva, se trata de probar en qué medida a través de los reflejos, ya sea en palabras, acciones o imágenes, se transforma la situación y cada uno de sus elementos por efecto de la percepción sensible (reflejada) de cada uno de ellos en los distintos medios/superficies. Idealmente, se daría un proceso de confluencia en el que las posiciones público-actor, sujeto-objeto, cuerpo-imagen, presente-pasado llegarían a coincidir anulando las distancias a partir de las cuales se construye cada una de estas posiciones; esto es lo que Graham llama el acoplamiento o *phasing*, un término tomado de la música. Sin embargo, este acoplamiento teórico nunca llega a producirse del todo en la práctica real, pues eso significaría la detención del circuito de sentidos, es decir, del movimiento que define los sistemas vivos.

En algunos trabajos Graham utiliza un retardador, un recurso común en esos primeros años del vídeo arte, que extiende la temporalidad del reflejo de manera que el público ve su propia imagen grabada unos segundos antes; así, por ejemplo, en *Present Continous Past(s)*, de 1974, se combina la función del retardador con un espejo en el que los asistentes se ven reflejados a la vez en el presente y unos segundos

[13] Elgoibar Aguirrebengoa, en *Vídeo y vidrio*, realiza un documentado recorrido por este contexto cultural en relación con la obra de Graham, Darcy Lange y el uso del vídeo. Para el estudio de la autopoiesis en el medio específico del teatro puede verse Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid, Abada, [2004] 2011).

antes a través del vídeo. Pero, además, la imagen del espejo es captada también por la cámara, con lo que se produce una línea de fuga por la que el tiempo retrocedería al infinito.

En este tipo de trabajos centrados en el público la impresión de ausencia ya no se activa desde un pasado (reflejado), como ocurría en los casos de Mapa Teatro o del *Proyecto Atlas*, sino a partir de la mirada de los asistentes convertida en imagen por medio de su reflejo. La horquilla temporal se estrecha sobre el momento de la percepción. Los enfoques sicologistas, que tuvieron un gran desarrollo en esos mismos años setenta, identificaron este tipo de exploraciones con una aproximación desde el yo; sin embargo, como advierte Krauss¹⁴, no se trata de un viaje solipsista al interior de la propia subjetividad, sino de abrir ese interior hacia el exterior de un medio temporal, material e inmaterial a la vez, incierto y situado. El sujeto se ve desplazado hacia el otro lado del espejo desde el que se siente mirado, y es ese otro y otros, extraños y familiares, lo que impulsa la exploración performativa en relación con un sentido que pasa fundamentalmente por el tiempo; pero ese tiempo, dirá Deleuze, «no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos»¹⁵.

La atribución de esta imagen es dudosa, también su naturaleza; la podemos considerar como el documento de una performance o un trabajo específico en vídeo. Como estudia en detalle Elgoibar Aguirrebengoa¹⁶, esta imagen correspondería a una presentación de *Performer/Audience/Mirror* en San Francisco en 1975, es decir, dos años antes de la fecha que luego le atribuirá el propio artista, en un espacio dedicado a la producción en vídeo *Video Free America*; probablemente se hizo para que fuera grabada por Darcy Lange, que sería la persona que aparece al fondo en el espejo. A pesar de las dudas acerca de su atribución y su naturaleza mixta entre la performance y el vídeo, la acción y la imagen, o justamente por esta condición ambigua, esta grabación fue el motor de la investigación de Elgoibar Aguirrebengoa; es a partir de este vídeo y las preguntas y cruces que plantea que su investigación se fue ramificando y desplazando igualmente de Dan Graham a Darcy Lange, del vídeo a los reflejos, de los espejos a la arquitectura corporativa. Es como si la línea de fuga provocada por los reflejos no se proyectara solo hacia atrás, sino también hacia delante, como una pregunta suspendida en el tiempo que se proyecta hacia el futuro. Al final de su trabajo, a modo de conclusión, la investigadora subraya la potencia de esos márgenes borrosos y juegos de reflejos: «Pero ese mismo ruido de fondo, esa ausencia de solidez que encontré de forma inesperada, es un lugar productivo para la práctica artística, y en su plasticidad reside la potencia de la especulación formal»¹⁷.

Los reflejos ocupan un lugar extraño en una cultura con una herencia patriarcal obsesionada con las certezas, los principios universales, los argumentos sólidamente contruidos. La referencia implícita a la caverna de Platón en una obra homónima del grupo español Los Torreznos resulta en este sentido significativa. Este trabajo, del 2012, está dividido en dos partes simétricas de media hora de duración cada una en la que se lleva a cabo el reflejo del público a través de la palabra; la estructura podría hacernos pensar en la obra de Graham

[14] Rosalind Krauss, «Video-art: la estética del narcisismo» (en Berta Sichel [comisaria], *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), pp. 43-60

[15] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 115.

[16] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y vidrio*.

[17] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y vidrio*, p. 229.



Imagen del vídeo de Darcy Lange *Performer/Audience/Mirror* de Dan Graham (1975) (15:50), Video Free America, San Francisco, 1975. Fuente: fft films. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5PqNAG9Q33o&ab_channel=fftfilms>

si no fuera porque, medio siglo después, este tipo de dispositivos en los que se juega con los elementos mínimos del hecho artístico están ya asimilados como un rasgo característico de la *performance*.

Durante la primera parte de *La caverna* de Los Torreznos, uno de los dos intérpretes está de pie frente al público y el otro, sentado, de espaldas, pero de frente al primero, de manera que entre ellos pueden verse. A partir de preguntas e inquietudes del que está de espaldas, el otro trata de explicarle lo que siente y la situación en la que se encuentran, pero nunca de un modo claro, sino a través de rodeos o impresiones vagas, como si lo que estuviera viendo fuera, realmente, no al público en sí, sino sus sombras. Pasada media hora se intercambian las posiciones y empiezan de nuevo. La imagen/situación del público en ese momento, reflejada a través de un texto, podría ser esta:

- Pero intenta afinar un poco.
- ¿Afinar? Pues anda que no estoy afinando. Hay cosas aquí, cosas...
- ¿Gratas?
- Bueno, sí. Pero hay más que cosas gratas. Hay...
- ¿Chispas?
- Sí, hay chispas también. Pero hay más que chispas. Hay... hay... emociones en juego.
- ¿En juego?
- Sí, ¿es que no te das cuenta? Pues te lo voy a decir. Aquí hay emociones en juego importantes.
- ¿Pero en dónde?
- Pues aquí, circulando. En la manera de hablar.
- ¿En la manera de hablar?
- Sí, emociones. Sí, es un flujo emocional lo que se está dando aquí. Y que te está atravesando. ¿Es que no te estás dando cuenta? Tú estás ahí como si tal cosa y te está atravesando. Mira, ¿ves cómo te atraviesa?
- Algo noto.

Este diálogo proviene de la transcripción que realicé de la obra para un estudio sobre el público¹⁸. Fijar en un texto esta acción no es lo que pide un trabajo de improvisación que varía cada vez que se repite, pero me interesaba llevar a cabo esta especie de traición para ver las huellas/reflejos que dejó en el texto aquel momento. Elgoibar Aguirrebengoa reflexiona en un sentido parecido a partir de la transcripción de *Performer/Audience/Mirror*, refiriéndose a la performatividad de un lenguaje que se proyecta y contamina el presente de la lectura: «A través del presente de indicativo el tiempo de la performance deviene el tiempo de la lectura y la imagen de la performance es la proyección de mi imaginación y su materialización en este texto»¹⁹.

Lo que traduce el diálogo de Los Torreznos, expresión a su vez de su cualidad performativa, es ante todo dudas e inseguridades, no a nivel de ideas, sino en cuanto al componente sensible de la situación en la que se encuentran y las emociones, sugerencias e impresiones que se derivan y ponen en juego. Esta falta de certeza es el motivo por el que Platón y, tras él, todo el pensamiento occidental se distancian del mundo de los sentidos y la imaginación, por considerarlo peligroso o, en todo caso, contrario al verdadero conocimiento, privilegiando en su lugar la vía de las abstracciones, los conceptos inmutables y las razones teóricas.

Ante tanta incertidumbre, la única certeza, origen a su vez de esas inseguridades, y este es el arranque de *La caverna*, es que la situación en la que se encuentran frente a un grupo de personas que los mira de frente no es normal; no obstante, es justamente

[18] Óscar Cornago, «Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público» (*Revista Aspas*, n.º 16, volumen 6.1, 2016) < <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/115261> > (20.03.2022).

[19] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y video*, p. 174.

esta sensación de anormalidad, incómoda, la que ofrece la oportunidad de desarrollar un diálogo-acción vivo que indaga en esa sensación de extrañamiento. Los huecos, vacíos, momentos de suspensión, pérdida y dispersión que se cuelan en el texto, reflejo a su vez de lo que está pasando en ese momento, son las huellas de una situación inestable, abierta y, por ello, quizá, efectivamente anormal.

El tratamiento de Graham de este umbral de incertidumbre difiere de Los Torreznos. El artista americano utiliza un tono preciso, objetivo y enunciativo y siempre en tercera persona, un tono distanciado, impersonal, no subjetivo que distingue la *performance* de la ficción teatral. El trabajo de Los Torreznos participa igualmente de este tono distanciado, pero dentro de un marco de relación con el público más teatral, un ámbito al que el dúo de *performers* se fueron acercando desde sus inicios en los años noventa. Sin embargo, en ambos casos, la finalidad no es que el público se identifique con el reflejo que la escena les devuelve, ya sea por medio de la palabra o la imagen, sino que tome conciencia de forma sensible de que está siendo mirado y que a la vez él también está mirando, de que es sujeto y objeto, público y actor, pasado y presente a la vez, y de que no se trata de quedarse en uno u otro lado, sino de abrir ese espacio/tiempo intermedio donde habita lo sensible.

Resultados

Volvamos al principio, el tiempo disperso, las imágenes inestables, sin un orden previo, transparentes; es esta la temporalidad de los reflejos: la percepción lineal queda suspendida y en su lugar aparecen zonas de sombras y blancos. De fondo se adivinan figuras: lo que se mira y quien mira, objeto y sujeto, lo que fue y lo que está siendo, lo imaginario y lo real aparecen como planos superpuestos y, en el medio, el tiempo de las imágenes y la historia como un constante *estar-transcurriendo*, una historia que no deja de hacerse y *trans-formarse*, como los reflejos cada vez que chocan con una nueva superficie.

Frente a la crítica de la representación, que sirvió como eje teórico de la modernidad, los reflejos abren un campo distinto. La representación recorta, enmarca, fija; los reflejos desplazan, confunden, dispersan, no tratan de identificar o identificarnos con una determinada posición, objeto/sujeto, pasado/presente, imagen/cuerpo, sino de activar un movimiento y unas preguntas que dejan suspendidos los planteamientos binarios: dónde empieza lo imaginario y acaba lo real, hasta dónde somos público y hasta dónde actores, cuándo dejamos de ser sujetos para convertirnos en objetos.

En este sentido los reflejos se revelan como una operación clave dentro del campo de la percepción sensible como giro autorreflexivo sobre el propio momento de la percepción. Fue en esa dirección que se desarrolla tanto el vídeo como la *performance* en sus primeros momentos, no tanto como medios nuevos, sino como modos de intervenir y abrir otros medios ya consolidados. Devolver la imagen/cuerpo a su medio originario, inestable, fugaz, o convertir al público en un reflejo incierto supone volver a colocar el pasado de la imagen o el presente de la mirada/actuación en un tiempo de relaciones abiertas. Por eso cuando en las obras y proyectos revisados hasta aquí se recurre al imaginario y la práctica de las sombras, los reflejos, las superficies reflectantes o las pantallas traslúcidas, lo que se busca no es identificar con precisión un trabajo o momento del pasado, como tampoco al público del presente, sino salvarlos como fenómenos vivos, pasados y presentes, imaginarios y reales a la vez.

Cuando fallan las certezas aparecen los reflejos para reconciliarnos con el mundo desde sus medios más inciertos. Esta aproximación, restringida en el mundo

moderno al espacio del arte y la imaginación, implica también una política, es decir, una forma de mirar y estar en el mundo. Los medios que hemos revisado a lo largo de este estudio desarrollan perspectivas de trabajo muy distintas sobre el reflejo, pero todos ellos tienen en común un plano temporal sobre el que se activa un conflicto, un tiempo inacabado que activa una mirada y una acción (de mirar), una estética y una ética. El problema no es desear que las cosas nos hablen, como afirma Marker²⁰ en la cita que he utilizado como título de este artículo, sino los modos de escucharlas, atenderlas y mirarlas, conscientes de que, en muchos casos, el resultado de esa escucha solo puede ser el silencio, la distancia, el vacío, la confusión o el extrañamiento. Los reflejos trazan un recorrido de ida y vuelta, proyección y reflexión, no solo de la luz, sino también en sentido figurado de ideas, imaginarios y comportamientos que viajan en el tiempo; suponen por ello también un modo de escucha a través de la historia, una escucha que implica una mirada y una actitud, un tipo de presencia y espera.

Descolonizar la mirada supone dejarla suspendida y expuesta, convertida en sujeto y objeto a la vez, desplegada y vulnerable entre dos orillas que no pueden llegar a coincidir, porque es entre medias que emerge lo vivo. El modo de hacerse cargo de estos vacíos está en el medio situado y contingente, en la transparencia de los reflejos, en el tiempo de lo que está pasando.

En esta dirección apunta la exposición de Mapa Teatro o el *Proyecto Atlas* con respecto al tratamiento del pasado y la historia y, a otro nivel, la obra de Graham y Los Torreznos por el modo de sostener un momento actual y un sentido de presencia del que forma parte el público: ya no se trata de contabilizar o documentar los restos/obras del pasado, sino de convocar sus fantasmas para traerlos al momento presente o de convertir al público en reflejo de sí mismo para activar un tiempo extraño, anormal, de celebración de un entorno, del pasado, de las imágenes y de los otros como modos inciertos del presente.

Discusión

Coccia abre su estudio *La vida sensible* con un aviso para navegantes: a pesar del peso de las ideas, las palabras y la razón, vivir significa básicamente percibir el mundo a través de los sentidos²¹. La pregunta es ahora cómo funciona ese mundo de los sentidos. Resulta llamativo recurrir al espejo, como hace el autor, a una superficie plana, para explicar la naturaleza de las imágenes en su sentido más amplio como medio de lo sensible, porque en el espejo estas no dejan huella, no quedan fijadas, son solo resultado de un momento en el que alguien o algo se pone delante de esa superficie. Sin embargo, es esta cualidad inmaterial lo que el autor quiere destacar: una imagen que no está sujeta a las superficies donde se graba, se inscribe, que ha sido la manera de hacer la historia de las imágenes a través de sus medios. El autor de *La vida sensible* apunta, sin embargo, a un mundo intermedio que no es el de los objetos ni los sujetos, ni el de las superficies materiales ni las miradas, ni el de las formas o las ideas, un medio que no es pasado ni presente, sino que se produce en un tercer lugar. Coccia se posiciona así en contra de la filosofía característica de Occidente que ha planteado la imagen, es decir, lo sensible, como una proyección del sujeto, limitándola al ámbito de la subjetividad individual, o bien como una cualidad material del objeto de percepción.

Es a partir de esta distancia, tanto con los idealismos como con los formalismos abstractos, que el reflejo se revela como el medio de lo sensible, el lugar (im)propio

[20] «Colonisateurs du monde, nous voulons que tout nous parle», *Les statues muerent aussi* (12 :18).

[21] Emanuele Coccia, *La vida sensible* p. 9: «Nos consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo».

de las imágenes. Las superficies de reflexión, como el espejo, el cristal, la pantalla, la palabra o el cuerpo no determinan la naturaleza de las imágenes, porque estas poseen una naturaleza específica de carácter temporal no sujeta a ningún medio concreto, aunque se manifiesten a través de estos. Así afirma Coccia que lo sensible se ofrece a los sentidos al estar fuera de lugar, o en un lugar sin lugar propio, es ahí que se nos ofrece en toda su extrañeza: «El ser de la imagen es el ser de la extrañeza. Lo que significa que las imágenes no tienen un ser natural, sino un *esse extraneum*: entre cuerpo y espíritu, que dan lugar al ser natural, hay un ser extraño»²².

A ese lugar vivo, no conocido, no colonizado, le corresponde un tiempo impropio, ajeno, no el tiempo como absoluto ni tampoco el tiempo lineal que se puede medir, sino el tiempo relativo, fugaz, disperso, del momento de la percepción. Este tiempo no se manifiesta por sí solo, sino en relación con posiciones y temporalidades, como la del sujeto, el objeto, el pasado, el presente, que en el plano de la historia están ordenadas y ocupan un lugar fijo, pero que en el momento de la percepción quedan suspendidas, no rechazadas, sino descolocadas, es ahí que adquieren, como se dice en *La botánica*, «su buena forma, en esos bloques evanescentes»²³.

Para sostener esta percepción/mirada extrañada hay que poner en juego dos planos temporales, el del objeto y el del sujeto, que no llegan a coincidir. Como explica Graham, se trata de «acercar lo más posible dos clases de tiempo, de forma que nunca pudieran encontrarse, igual que las consciencias de dos personas tampoco se pueden encontrar»²⁴. Este desajuste entre posiciones, tiempos y miradas activa una corriente de sentidos que debe permanecer abierta para evitar que una de estas posiciones termine imponiéndose y anulando las otras.

En un estudio sobre los primeros años del vídeo arte, Nevena analiza esta temporalidad como característica de las obras de Bruce Nauman o el mismo Graham²⁵; con este fin recurre a Heidegger y su concepto de aburrimiento, que el filósofo desarrolla en referencia a un momento que no está ordenado a partir de una serie de acciones de las que el sujeto siente que forma parte. Sin embargo, la temporalidad difusa de este momento de reflexión, en sentido físico y mental, le envuelve y a la vez le excluye; el sujeto percibe y reconoce la situación como algo ya vivido, pero al mismo tiempo le resulta ajena, porque no depende de él; cuando se vaya, la situación, como la superficie del espejo, seguirá ahí. Este entorno le obliga a transformar su mirada y posición, dejando inhabilitada la perspectiva pasivo-activo al igual que la percepción lineal.

Este enfoque duracional es también la perspectiva que desarrolla Deleuze en *La imagen-tiempo*²⁶, pero no ya a partir de Heidegger, sino de Bergson, un pensamiento más cercano a la experiencia sensible y vital²⁷; no se trata ya de ordenar un plano temporal a partir de un sujeto-actor y una secuencia de acontecimientos, sino de rescatarlo como potencia de lo que está vivo, en un sentido distinto por tanto a como lo presenta Nevena a través de Heidegger y su idea de aburrimiento. Para dar cuenta de la cualidad temporal de la imagen, Deleuze se refiere a una doble condición virtual y actual de la imagen-reflejo, en palabras de Bergson:

Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro²⁸.

Este desdoblamiento, como advierte el filósofo, es característico también del actor y el hecho escénico: «Aquel que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su

[22] Coccia, *La vida sensible*, p. 30.

[23] Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:53-02:07).

[24] Citado en Gloria Moure (ed.), *Dan Graham* (Catálogo exposición. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998), p. 36.

[25] Ivanova Nevena, «Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s and 1970s Time-Consciousness» (*Journal of Film and Video* 71.1, Spring 2019).

[26] Véase especialmente el capítulo dedicado a la imagen-reflejo: Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133.

[27] Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», pp. 97-133.

[28] Cit. en Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 111.

presente en percepción y en recuerdo [...] será comparable al actor que interpreta automáticamente su rol, escuchándose y mirándose interpretar»²⁹. Ahora bien, este segundo plano virtual, insiste Deleuze, no demanda una actualización, porque no es algo incompleto en sí mismo, sino que su modo de ser es justamente virtual y correlativo al tiempo actual de la imagen en el momento de la percepción. Entre una y otra región, imaginaria y presente, se activa una circulación de sentidos que estudia Graham a través del vídeo y los espejos por los mismos años en que Deleuze se ocupa del tiempo en el cine. Estos circuitos están en la base de la estética como giro autorreflexivo: sentir y sentir que sentimos, mirar y sentir que estamos mirando; un giro que, como dice Bergson en la cita anterior, hace posible la interpretación ya sea intelectual o en un sentido actoral como ejercicio de desdoblamiento.

El tiempo imaginario que surge de los reflejos no es un pasado ya detenido, sino un pasado que «no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo»³⁰, un pasado que continúa siendo y *trans-formándose*, mutándose, adoptando otras formas. Deleuze insiste en esta cualidad temporal de la imagen-cristal, que hemos utilizado como eje de este análisis, y en su efecto de desdoblamiento en una doble dirección, «una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado»³¹.

Desde un punto de vista político, este efecto temporal se traduce en un desbordamiento que nos saca puntualmente de la historia. Pero estar fuera de la historia no quiere decir abandonar la historia, rechazarla, negarla, sino tomar distancia, abrir puertas de entrada y salida, excavar huecos, trazar túneles, sin una dirección ni sentido únicos.

Esta sensación de dispersión y extrañamiento se produce en contraste con el tiempo lineal, ordenado, de una historia ya escrita, de representaciones fijadas, que es la historia de violencia de Colombia en el caso de Mapa Teatro, la historia de una crisis económica que permea en Argentina todas las capas de la realidad en el *Proyecto Atlas* o, a otro nivel, la historia de una mirada/público reflejados en los espejos de Graham o en *La caverna* de Los Torreznos; una historia imposible de reconstruir en un solo sentido o dirección, porque proviene de una situación que se está rehaciendo desde cada presente/pasado, incapaz de llegar a un punto de detención; y es por ello, porque está viva, haciéndose, que es la historia también de una duda y una pregunta sobre la naturaleza de las relaciones y la idea de comunidad, un horizonte al que apuntan finalmente estos trabajos a través de una memoria colectiva tejida desde un presente, o un tiempo actual planteado como un acto colectivo de memoria.

Epílogo

La historia occidental no es, sin embargo, una historia de reflejos, sino de proyecciones, una historia de sujetos, representaciones e identidades cuya autoridad depende de la solidez con la que están contruidos; los reflejos, a diferencia de las proyecciones, plantean un escenario distinto, nos dan la otra cara de esas proyecciones, de esa historia de obras, movimientos precisos, conquistas y revoluciones ordenadas en un esquema lineal del tiempo que queda ahora suspendido.

En esta dirección, con un contenido político más explícito, apunta la artista guatemalteca Regina José Galindo en su obra *Con tu propio espejo te quemaré los ojos*, en la que el reflejo, en este caso del sol, se utiliza literalmente como arma arrojada para poner en juego la mirada/memoria del público de una manera más agresiva, también más conceptual y dirigida. Realizado en el Festival Internacional de Teatro de Cádiz

[29] Cit. en Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 111.

[30] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 114.

[31] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 114.

en 2022, el trabajo consiste en una serie de espejos levantados por migrantes latinoamericanos buscando el ángulo adecuado para deslumbrar al público, que está de pie en frente. Cegados por los rayos de un sol que se está poniendo en dirección a América, los asistentes quedan identificados con la figura de los viejos y nuevos colonos que desde hace siglos continúan llegando al nuevo continente. La memoria de la historia se proyecta junto a los rayos del sol para reflejarse una vez más en la superficie/cuerpo del espejo/público. Sin embargo, lo incierto forma parte de la naturaleza de los reflejos, y los días en que estaba programada la acción el sol estuvo tapado por las nubes, por lo que esta se convirtió en un momento de espera, condición también de la naturaleza de los reflejos, de unos rayos que no llegan, que son también los rayos de una historia que no acaba, porque no se trata solo de la historia, sino de sus reflejos a lo largo del tiempo.

Los fantasmas, como las sombras y los reflejos, resultan sobre todo inciertos, imprevisibles, aparecen y se desvanecen, no están sujetos a una única voluntad, dependen del ángulo de reflexión, el lugar del que se mira y las circunstancias que lo rodean; son resultado, en suma, de una heterogeneidad de elementos imposible de prever. Su función, dice Beatriz Catani, es «no espantar, no despavorir, convocar, estremecer, escurrir el alma hacia la materialidad»^[32], pero la línea que separa el espanto y la conciliación es provisoria, tenue, contingente. Esos fantasmas también nos hablan de una deuda, una responsabilidad que Emmanuel Lévinas califica de infinita^[33] frente al otro y los otros, el pasado, los que ya no están, África, la Tierra; una deuda que, como las distancias que despliegan los reflejos, nunca estará saldada; es esta deuda material e inmaterial una distancia que no se puede medir, lo que hace necesaria también una estética, un modo de escucha, una política de lo sensible.

Por todo ello, los reflejos suponen también, finalmente, una pedagogía de la vida sensible, un modo de mirar y esperar, de aprender y aprehender el tiempo. Su

[32] Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:39-01:47).

[33] Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad* (Salamanca, Ediciones Sígueme, [1971] 2002).



Con tu propio espejo te quemaré los ojos, Regina José Galindo, 2022.

potencia reside en su propia inconsistencia, en aquello que los difumina, los diluye, los multiplica y los hace transparentes, dándoles una capacidad infinita de transformación. Durante la etapa final de este artículo participé como observador en un taller, *Performando mi frontera*, realizado en un colegio de Bogotá con niñas y niños de primaria. Este taller, impartido por Sandra Suárez entre abril y mayo del 2023, formaba parte del proyecto *TransMigrArts*³⁴, cuyo eje de trabajo gira en torno a la capacidad transformadora de las artes, una pregunta que plantea también con respecto al público de sus obras Beatriz Catani en *Obstrucciones para actuar* y que recupera igualmente Elgoibar Aguirrebengoa del horizonte cultural de los años cincuenta y sesenta y las promesas de las nuevas tecnologías. Entre los materiales con los que se trataba de despertar la creatividad de los niños se trabajaba con el agua y el aire como superficies de inscripción, ya sea para dibujar soplando con una pajita sobre el agua o describiendo un recorrido con las manos en el aire. El gesto de los niños, concentrados, con los ojos cerrados, dibujando con el dedo sus líneas de vida sintetiza la materialización de los reflejos en el cuerpo/momento/situación/tiempo del mirar, imaginar, proyectarse, desear. La recuperación de esta escena al hilo de este artículo me trasladó a aquel otro gesto, también de concentración y búsqueda, de dispersión y pérdida, de quien se preguntaba por la naturaleza de los reflejos al comienzo de este recorrido haciéndose una fotografía en los cristales del Bar de Yohanna. En lo inaprehensible de los medios y su cualidad proteica, medios como el aire, el agua, la luz, el cuerpo o el tiempo reside la complejidad de lo sensible y su capacidad de transformación.

[34] «La transformación de la migración a través de las artes» (H2020 MSCA RISE 101007587), proyecto en el que se enmarca este artículo.

FUENTES

- Fondo Beatriz Catani. Archivo de Artes. Universidad de La Plata. <<https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/fondo-beatriz-catani>> (21/03/2023)
- «Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social 40 años». Museo de Arte Miguel Urrutia (29/10/2022-15/05/2023) <<https://www.banrepcultural.org/exposiciones/mapa-teatro>> (21/03/2023).

BIBLIOGRAFÍA

- CATANI, Beatriz, «El uso del archivo como dispositivo de creación» (*Revista Nimio*. Revista de la cátedra Facultad de Historia. Universidad de La Plata, n.º 8, 2021) <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/1443/1534>> (21/03/2022).
- COCCIA, Emanuele, *La vida sensible* (Buenos Aires, Marea, [2010] 2011). Traducción: María Teresa D'Meza.
- CORNAGO, Óscar, «Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público» (*Revista Aspas*, n.º 16, volumen 6.1, 2016) <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/115261>> (20.03.2022).
- DELEUZE, Gilles, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133. Traducción: Irene Agoff.
- GRAHAM, DAN, *Theater* (Gante, Anton Herbert & Dan Graham, 1978).
- , *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design / New York University Press, 1979).

- ELGOIBAR AGUIRREBENGOA, Ainara, *Vídeo y vidrio. En reflexión sobre Performer/ Audience/Mirror (1975) un work study de Dan Graham por Darcy Lange* (Tesis doctoral. Universitat de Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2018). <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/668072>> (29/03/2022).
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo* (Madrid, Abada, [2004] 2011. Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha.
- KRAUSS, Rosalind, «Videó-arte: la estética del narcisismo», en Berta Sichel (comisaria), *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), pp. 43-60.
- SICHEL, Berta (comisaria), *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad* (Salamanca, Ediciones Sígueme, [1971] 2002). Traducción: Daniel E. Guilloit.
- MOURE, Gloria (ed.), *Dan Graham* (Catálogo exposición. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998).
- NEVENA, Ivanova, «Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s and 1970s Time-Consciousness» (*Journal of Film and Video*, n.º 71.1, Primavera, 2019). <<https://muse.jhu.edu/article/719299>> (18/03/2022).

Recibido: 20 de abril de 2023

Aceptado para revisión por pares: 25 de abril de 2023

Aceptado para publicación: 16 de octubre de 2023

La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla*, de María Jerez y Silvia Zayas

Dreams of Matter. Forces that move the films *The Boogie Woogie Ghost* and *Puebla* by María Jerez and Silvia Zayas

VICTORIA PÉREZ ROYO^a

Universidad de Zaragoza

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.002>

RESUMEN

En este texto estudio las películas *The Boogie Woogie Ghost* (2018) y *Puebla* (2021), de María Jerez y Silvia Zayas, junto con varias otras piezas escénicas, filmicas, exposiciones, conferencias y tesis doctorales de ellas y de artistas afines que se mueven en el campo de las artes vivas. La manera de acercarse a ellas no es disciplinar ni analítica, sino que se centra en las fuerzas y los deseos que movilizan su creación. Se trata de una decisión metodológica que responde a la libertad de las artes vivas, las cuales no se circunscriben a un repertorio de procedimientos, técnicas, medios o disciplinas, sino que se expanden de forma experimental a los diversos contextos a los que les lleve el deseo vital. Algunas de las fuerzas que recojo son: seducción y encantamiento de la mirada, atención a las dimensiones de lo invisible, deseo de incertidumbre, visión compleja de la fábrica imaginativa del mundo, curiosidad por los lugares y cosas de lo cotidiano y lo íntimo o la ensoñación de la materia, entre otras. Todas ellas apuntan a una sensibilidad que abandona la noción de excepcionalidad humana, y se siente su mirada como una entre otras muchas.

Palabras clave: Artes vivas; mirada; visualidad; materia; encantamiento; naturaleza muerta.

ABSTRACT

In this text I study the films *The Boogie Woogie Ghost* (2018) and *Puebla* (2021) by María Jerez and Silvia Zayas along with several other stage and film pieces, exhibitions, conferences, and doctoral theses by them and related artists who work in the field of the live arts. The approach in this text is neither disciplinary nor analytical, but focuses on the forces and desires that mobilise their creation. This is a methodological decision that responds to the freedom of the live arts, which are not circumscribed to a repertoire of procedures, techniques, media or disciplines, but expand experimentally to the different contexts to which a vital desire leads them. Some of the forces I observe are: seduction and enchantment of the gaze, attention to the dimensions of the invisible, desire for uncertainty, complex vision of the imaginative fabric of the world, curiosity for the places and things of the everyday and the intimate or the reverie of matter, among others. All of them point to a sensibility that abandons the notion of human exceptionality and feels human gaze as one among many others.

Keywords: Performing arts; gaze; visuality; matter; enchantment; still life.

[a] VICTORIA PÉREZ ROYO es profesora de Estética y Teoría de las artes (Unizar) e investigadora de ARTEA. Ha sido codirectora del Máster en Práctica Escénica y

Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, 2010-2019) y profesora invitada a programas universitarios de arte en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia, Costa Rica, Argentina, México, Brasil, Chile y Ecuador, entre otros países. En los últimos años ha desarrollado diversas actividades de comisariado en el marco de iniciativas de investigación con centros de arte como La Casa Encendida, Museo Reina Sofía y Matadero Madrid. Es editora de los libros *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008), *Práctica e Investigación* (2010, con José A. Sánchez), *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012, con Cuqui Jerez), *Componer el plural. Cuerpo, escena, política* (2016, con Diego Agulló), *Dirty Room* (2017, con Juan Domínguez), *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2019, con Mette Edvardsen) y la colección de cuatro publicaciones *Orality*, *How to organise a library*, *Translation* y *The gesture of writing* (2024, con Mette Edvardsen). Su último libro es *Cuerpos fuera de sí* (Documenta/Escénicas, Argentina, 2022).

El mundo que habitamos es de una abundancia que sobrepasa nuestra imaginación más desatada. Están los árboles, los sueños, las auroras; están las tempestades, las sombras, los ríos; están las guerras, las pérdidas, los amores; están las vidas de las gentes, los dioses, las galaxias enteras¹.

Estas palabras de Paul Feyerabend podrían servir para describir el mundo que recogen dos películas creadas conjuntamente por las artistas María Jerez y Silvia Zayas: *The Boogie Woogie Ghost* (2018)² y *Puebla* (2021)³. El universo que capturan —que fabrican— estas películas es abundante, diverso, extraordinario, en él conviven fenómenos de órdenes de realidad diferentes, imposibles de ser contenidos dentro de categorías estancas. Son dos películas que se parecen más a un gabinete de las maravillas creado por dos artistas de artes vivas, acostumbradas a transitar por territorios diversos, como la escena, el cine, la galería, o el estudio.

Esas palabras también sirven para introducir el tono y el modo de escritura de este texto, que se asimilan en parte a las películas a las que se acerca. En su redacción he seguido dos principios: un análisis afectado, que no oculta las emociones que las piezas que aparecen en él han suscitado, y, con ello, la enumeración descriptiva, que trata de reproducir esa abundancia en la escritura. Por ello, no voy a tratar estas dos películas como objetos de un análisis filmico o escénico a los que acercarse desde un marco teórico previamente diseñado, sino como ocasiones para una experiencia por la que me dejo atravesar y que necesariamente contagia la escritura.

Las preocupaciones poéticas de Silvia Zayas y María Jerez desbordan con mucho lo específico de un dispositivo, medio o formato; son creadoras de artes vivas, «un campo no solo abierto —un arte en el campo expandido»⁴, que se despliega en acciones corporales, escénicas, escriturales, coreográficas, cinematográficas u otras y con una fuerte vocación de experimentalidad. Se trata de «un arte indisciplinado, un arte decididamente no ideológico, no canónico, no normativo»⁵. Si las artes vivas no son una disciplina, sino un campo de prácticas comprometidas con el cuerpo y con la experimentación, pienso que el único acercamiento honesto que puedo desplegar hacia sus obras y prácticas sería uno centrado en las fuerzas y los deseos que las motivan, en lugar de en los medios (pantalla, escenario, lienzo) en los que se producen o en las disciplinas (cine, teatro, pintura) dentro de las que se podrían categorizar. La propuesta de mi estudio es observar las fuerzas vitales que movilizan estas dos películas de María Jerez y Silvia Zayas y otras tantas prácticas y obras, que además configuran vidas, amistades, modos de mirar y de estar en el mundo y sensibilidades. Estas sensibilidades se despliegan no solo en el estudio o en la sala de ensayos, sino también en salones de casa, barras de bar, correos, llamadas de teléfono, conversaciones apasionadas o insustanciales⁶.

Algunas de las fuerzas que movilizan sus películas y que recojo en este texto son: seducción y encantamiento de la mirada, atención a las dimensiones de lo invisible; deseo de incertidumbre, curiosidad por lo ambiguo e indecidible; interés por un mundo complejo de planos ontológicos mezclados que no diferencia niveles de realidad, en el que la separación tradicional entre realidad y ficción, entre lo visible e lo invisible, entre lo real o lo imaginario no tiene cabida; impulso vivificador —cada día me convence más el término de artes vivas, especialmente con estas artistas que transmiten alegría de vivir, humor y placer a sus trabajos—; atención sobre el cambio y lo procesual más que sobre la estabilidad y la fijación, atención a los devenires que permiten romper categorías, formas estables, nombres y discursos; interés sostenido por los lugares y cosas de lo cotidiano y lo íntimo; escucha a la materia; la fascinación

[1] Paul Feyerabend, *La conquista de la abundancia* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 23.

[2] Con la colaboración de Alejandra Pombo, Víctor Colmenero y Nilo Gallego.

[3] Con la colaboración de Alejandra Pombo, Víctor Colmenero, Maral Kekejian, Bea Bañales, Filip Fort, Luis Miguel Tirado, Momo, Nilo Gallego, Gallina y Caracoles —tal y como las artistas indican en los créditos—.

[4] Rolf Abderhalden, «¿Artes vivas?» (*El Herald*, 19 de octubre de 2014). Disponible en: <<https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>> (26/07/2023).

[5] *Idem*.

[6] Creo que desde esta perspectiva se pueden situar también actividades desarrolladas por estas artistas junto con una comunidad expandida, como por ejemplo Living Room Festival (2010-2017), un festival que sucedía en los salones de las casas del grupo de artistas que organizaron el evento y las de sus amistades, o prácticas como El paso (2009-2010), una forma singular de colaboración en cadena en la que vida y obra resultan imposibles de separar.

como un estado clave tanto para investigar, experimentar y producir piezas, como para ser inducido en el público⁷.

Las dos películas en las que se cruzan estas fuerzas, *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla*, operan con un mismo mecanismo: el movimiento de la cámara es circular y continuo, configurando un plano secuencia de una media hora. En *The Boogie...* la cámara está en el centro de un salón de una casa antigua y en *Puebla* en una calle de un pueblo abandonado. Con cada giro de cámara, el mundo alrededor se va transformando de forma inesperada y sorprendente. Las cosas a su alrededor van cambiando de posición, se acercan y alejan, se alteran, se transforman, aparecen, desaparecen y reaparecen, se rompen, caen, explotan, se tambalean después de algún movimiento brusco fuera de cámara justo antes, o se mecen suavemente con la brisa, entre otras muchas posibilidades. Estos cambios animan al público a introducirse en una especie de juego de las diferencias, recordando lo visto, observando las transformaciones y tratando de anticipar cuál será el próximo movimiento. Esta misma estructura es la que toma prestada este texto en su composición, que irá dando vueltas para pensar estas películas y otras investigaciones y producciones afines⁸.

Primer giro. La seducción de la mirada y la abundancia de lo real

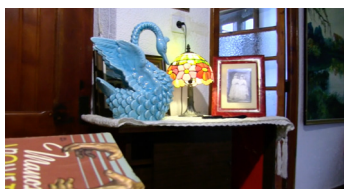
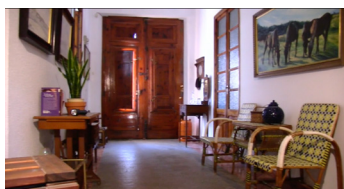
Un estímulo de fondo que alimenta estas dos películas y varias otras piezas en las que han estado trabajando las dos artistas en los últimos años creo que es la voluntad de encantar y seducir la mirada del público. Con los giros sucesivos de la cámara, de forma juguetona implican a quien mira en un proceso de percepción singular del mundo filmado. De forma paulatina, el juego se complica, se abren espacios y planos, aparecen cambios de escala, juegos de colores, reflejos y un sinfín de maravillas para la mirada. El tiempo no es uno cronológico secuencial en el que meramente suceden las cosas, sino que se convierte más bien en un ritmo, marcado por los eventos singulares que parecen acelerar o ralentizar el flujo, que lo suspenden momentáneamente con la sorpresa o conmoción que produce un estallido, la incandescencia de una bengala o la rotura de un jarrón, por ejemplo.

La seducción de la mirada es un motor que ha estado presente en la historia de las artes visuales en naturalezas muertas y bodegones⁹, un arte de lo cotidiano que se ha dedicado a poner ante los ojos justamente lo que estos suelen ignorar: lo cotidiano pasado por alto, lo que pertenece al nivel de existencia material que configura nuestras vidas en un sentido básico que solemos entender como trivial, lo que se encuentra en el espacio doméstico, como en la casa donde se filma *The Boogie...* En esta película aparecen mesas, sillas, jarrones, porcelanas, copas, cuadros, fotografías enmarcadas, lámparas, mesillas, hules, toda una serie de objetos útiles y decorativos, la enorme acumulación de objetos de la que desde el siglo XIX usualmente se hace acopio en una casa burguesa. Esos objetos aparecen en la película en diferentes disposiciones: de pie o tumbados, sólidamente apoyados sobre el suelo, o dados la vuelta, o en equilibrio precario, a punto de caer; con superficies y acabados mates o pulidos, ásperos o suaves; también aparecen tejidos y papeles, extendidos, doblados, arrugados; cada uno de ellos con una textura diferente: rugosa o lisa, mate o brillante, sin pelo o con él, con pelo largo o corto, rizado o liso; estampados, sin dibujo, o con grecas y geometrías; cosas que atraviesan diferentes niveles: flores vivas, flores de plástico y de tela, flores tejidas, estampadas, flores dibujadas, flores pintadas al óleo; copas, botellas y floreros de cristales transparentes, traslúcidos o de colores, mates o bruñidos, lisos, estriados, diamantados o

[7] Por supuesto, hay muchas otras, algunas recogidas y explicadas por las propias artistas. Recomendando encarecidamente documentos como la tesis doctoral de Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasma, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2023), o la conferencia de María Jerez, "Espectadores extraños" en VII Curso de Introducción al arte Contemporáneo Post-Arcadia, 2017, Murcia, CENDEAC. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Ex8T5KdAqg>> (23/07/2024).

[8] En lugar de una argumentación lineal y unidireccional, que avanza generando certezas que se van estabilizando en un conocimiento seguro, desplegando un saber-conquista, trabajo con un saber-tragedia de Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, (Madrid, Abada, 2009), p. 447, que da vueltas alrededor de las cosas observando sus diferentes facetas y asumiendo que alcanzar una imagen total y definitiva es imposible. No trato de resolver o explicar estas piezas de una vez por todas, sino de dar vueltas alrededor de ellas, dedicarles tiempo desde el convencimiento de que las miradas son infinitas y las obras inagotables, generando un conocimiento que, en vez de ganar, pierde terreno y en el que el no-saber es un motor fundamental de búsqueda.

[9] Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid, Hermann Blume, 1987) o Jacques Darriviat, «Le regard des objets dans la peinture de la Vanité», en Pierre Arnaud y Elizabeth Ángel-Pérez, *Le regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre-États-Unis)* (Paris, Presses de la Université Paris-Sorbonne, 2003), pp. 9-18, entre otros.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

[10] Como he comentado más arriba, una de las formas de trabajo que he desplegado en este texto es la descripción y enumeración detalladas, contagiada por el cuidado y la atención que las películas de Silvia Zayas y María Jerez muestran en relación con las texturas, colores, formas y diversidad del mundo que graban. Además de ello, las descripciones, cercanas por momentos a la ékfrasis, proponen una posible respuesta a una pregunta que preocupa a *Especies en extinción*, un grupo de investigación del que forman parte María Jerez y Silvia Zayas, entre otras tantas personas, centrado en estudiar las formas de vida de las piezas escénicas, una vez que han abandonado los teatros, aplicable quizá también a la situación de películas que no tienen una distribución amplia. Pienso que una descripción afectada y detallada, aunque sea de una breve escena o de un solo plano, puede llevar a revivir en cierto modo la experiencia, en lugar de disecarla y diseccionarla mediante un análisis distanciado, que selecciona la información relevante para los propios propósitos teóricos.

[11] O también prácticas como *Unas listas*, que desarrolló con la colaboración de Lola Lizzi y Marisol López Rubio, sobre todo durante 2013 en formato taller y lectura. *Unas listas* sigue este impulso propio de la abundancia, que permite la coexistencia de la diversidad al prescindir de jerarquizaciones y categorizaciones. La misma Jerez reconoce el valor del principio de la abundancia: «Me interesan las listas como recurso retórico sin jerarquías en el que el lector crea su propio viaje a través de los conceptos de la lista, la fragmentación de la información transmite un mensaje no completamente articulado que deja mucho espacio al lector/espectador para vincular estos fragmentos entre sí de la forma que desee. Veo la lista como un viaje de pensamientos y también como un paisaje, tanto para el escritor como para el lector». Disponible en: <<https://www.cuquijerez.com/unas-listas>> (20/06/2023).

con efecto de lupa. Pero no solo aparecen objetos, sino también gases y líquidos, cosas pesadas como piezas de hormigón para la construcción y nubes de algodón casi flotando en el aire, humo blanco huyendo por el patio que se entrevé al fondo, o vapor que sale de una jarra de latón esmaltado¹⁰.

Todo este mundo fantástico de texturas, colores, formas y transformaciones ofrece una experiencia de verdadero placer para los ojos, estimulados por las diferencias y variaciones que los animan y despiertan a medida que la cámara gira. Se podría llamar el principio de la abundancia, muy presente en la pintura de bodegones, orientada a seducir los ojos por medio de la exposición de una multitud de diferencias en el aspecto visible de las cosas. Esta fuerza también moviliza otras piezas, como *Las Ultracosas* (2019) o *El fenómeno de las fuerzas ficticias* (2016), de la artista Cuqui Jerez¹¹. En *Las Ultracosas*, las cinco personas en escena van manipulando una infinidad de materiales, objetos y cosas de mil diferentes colores, texturas y formas, que se combinan y recombinan, ofreciendo siempre para los ojos nuevas sorpresas y diferencias a lo largo de las cinco horas que dura la pieza, que se va expandiendo en el espacio, ampliando escalas y desbordando hasta límites impensables la escena inicial. Quizá esa fuerza que lleva a la seducción de los ojos está todavía más presente en *El fenómeno de las fuerzas ficticias*, pieza en la que se lanzan desde bambalinas diez mil objetos a escena, un espectáculo basado en el comportamiento de los materiales sujetos a la fuerza de la gravedad, que invita a la observación maravillada de texturas, colores, formas, transformaciones y movimientos de caída con diversos grados de liviandad, con giros y torsiones que son una fiesta para los ojos. El despliegue de la abundancia de materias y sus comportamientos y apariencias diversas ofrecen una visión maravillada que no opera en la profundidad, sino en la superficie de las materias¹². La seducción de los ojos opera vivificando la mirada y tiende a ir, tomando las palabras de Gaston Bachelard «hacia donde va la alegría —o al menos una alegría— en el sentido de las formas y de los colores, en el sentido de las variedades y de las metamorfosis, en el sentido de una perspectiva de la superficie»¹³.

La seducción de los ojos por medio del principio de la abundancia no radica solo en la estimulación en superficie de diferencias en el aspecto de las cosas, sino también en los encuentros insólitos entre elementos procedentes de mundos lejanos que permiten mostrar la incongruencia y el prodigio de su confluencia, así como hallar afinidades antes ocultas, ahora evidentes y no por ello menos extraordinarias. Quizá por ello, si miramos estas piezas escénicas y películas como bodegones o naturalezas muertas, se ve que el deseo que late debajo es más bien de *naturaleza viva*¹⁴. Tomo esta expresión de las pinturas de Maruja Mallo, producto de su fascinación con las costas chilenas del Pacífico:

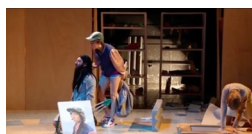
Esa extraordinaria costa de Chile está llena de sorpresas... Ese violento Océano Pacífico baña unas playas cuyas arenas son piedras de colores; en estas playas brotan las palmeras, el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes, pulidas por las aguas, que se mezclan con los enormes geranios y las esféricas hortensias que florecen en las playas, entre las estrellas de mar y las grandes algas¹⁵.



Las Ultracosas (Cuqui Jerez, 2019).



El fenómeno de las fuerzas ficticias (Cuqui Jerez, 2016).



La fascinación que moviliza estas pinturas parte de la maravilla de los *collages* imprevistos e insólitos que se producen en la costa, que permiten mezclar en un mismo lugar animales procedentes de las profundidades del océano con flores de jardín, con piedras pulidas y erosionadas por el viento y la sal que parecen producto de manos artesanas...¹⁶ Tal y como apunta Estrella de Diego, estas pinturas no son producto de la invención humana, sino algo como «el libro de apuntes de una viajera que, prendada de la paradoja —la hortensia conviviendo con las algas, la estrella de mar o la concha— decide pintarla para transportar el testimonio consigo en el trayecto de vuelta, un poco como recordatorio de lo extraordinario visto»¹⁷. *The Boogie...* y estas piezas afines que invitan a detenerse y a celebrar la diversidad de existentes que pueblan el mundo y lo alucinante de sus encuentros insólitos son resultado también de una observación fascinada del entorno que se trata de recrear como experiencia para ofrecerla al público. Se trata de una sensibilidad compartida que organiza una forma de estar en el mundo y una forma de hacer piezas, películas y exposiciones que recorre de forma transversal vida y creación.

No parece casual que Maruja Mallo titulara varios de esta serie de cuadros no solo como *Naturalezas vivas*, sino también *Vidas en plenitud* o *Vidas vibrantes*. Encuentro una clara conexión entre este título y la noción de materia vibrante de Jane Bennett, entendida como vida vibrante, no como materia pasiva y bruta y, por ello, instrumentalizable¹⁸. Estas vidas vibrantes de la materia, de los existentes del mundo, son capaces de encantar o seducir la mirada: «Estar encantada es verse sorprendida y movida por lo extraordinario que vive en lo cotidiano»¹, dedicarse por medio del dispositivo escénico o filmico a la observación maravillada de la abundancia de lo real y de lo fabuloso de las asociaciones inesperadas entre las cosas en este mundo revuelto en continuo reciclaje y metamorfosis. El encantamiento de estos *collages* imprevistos no solo funciona mediante el principio de choque cognitivo, de sacudida de la conciencia, sino que se puede entender sobre todo desde el vértigo producido al intuir la íntima unión de seres y elementos del mundo que pueden parecer dispares, que permite ver la vida como un mismo ejercicio repetido de continuidad en transformación, «una misma vida que se improvisa cada vez en un nuevo cuerpo»²⁰.

La seducción de la mirada que atraviesa *The Boogie...* y *Puebla* también funciona mediante otras fuerzas que la movilizan. Una de ellas se organiza en torno a un juego de fluidificación y desplazamiento entre diferentes planos de realidad, un juego que activa la confusión entre lo que llamamos habitualmente realidad y apariencia como esferas que el sentido común encarcela en entidades fijas y estancas. Enumero algunos casos inquietantes que observo en *The Boogie...*: objetos que cambian la escala,

[12] La seducción de la mirada que propicia el principio que llamo aquí «abundancia» opera en una estética que se basa en la diferencia. Horst Bredekamp señala la diferencia y la variación como los fundamentos básicos del acto de imagen intrínseco, la manera en la que las imágenes activamente capturan la mirada y el deseo mediante su aspecto. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid, Akal, 2017). Resulta interesante señalar que la mirada que capturan no es solo la humana, sino también la no humana. Si se sigue su revisión de las lecturas de Darwin por parte de Aby Warburg, fascinados por el «teatro de imágenes» que es la evolución, consistente en introducir cada vez nuevas variaciones para hacer los cuerpos más atractivos, se llega a este otro fundamento de la seducción de la mirada, la diferencia: «En este contexto, *beauty* no significa en modo alguno la belleza en sentido clásico, sino lo especial y lo divergente que triunfa en su atractivo». *Idem.*, p. 233.

[13] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 8.

[14] De hecho, así lo cuenta Silvia: «María y yo, encadenando ideas de broma, pensamos en la fantasmalidad y el constante movimiento de las materias y le damos otro nombre, *still boogie life!* Nuestras naturalezas muertas o paisajes interiores bailotean...». Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasma, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Tesis doctoral, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023), p. 361.

[15] Maruja Mallo en Estrella de Diego, «Cosas que el mar devuelve», en Juan Pérez de Ayala (ed.) *Maruja Mallo. Naturalezas vivas* (Galería Guillermo de Osma, Fundación Caixa Galicia, Vigo y Madrid, 2002), p. 14.

[16] Esta misma fascinación por las paradojas, incoherencias y encuentros inesperados, la fascinación por lo insólito, si bien en un plano más centrado en las mezclas e hibridaciones sociales y culturales derivadas de la colonización, la comparte Alejo Carpentier con su noción de «lo real maravilloso», que, como en

el caso de Mallo, permitía escapar de la actividad surrealista de fabricación individual de una realidad chocante por medio la intervención sobre el mundo, para pasar al descubrimiento de un mundo lleno de contrastes y paradojas, ya plenamente surrealista antes de toda intervención artística. Alejo Carpentier, *Razón de ser* (La Habana, Letras Cubanas, 1980), pp. 38-65.

[17] Estrella de Diego, «Cosas que el mar devuelve», p. 15.

[18] Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham y Londres, Duke University Press, 2010), p. vii. Estos textos, —junto con los de Karen Barad sobre todo— han acompañado varios años de investigación y creación de Silvia Zayas.

[19] Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics* (Princeton, Princeton University Press, 2001), p. 4.

[20] Emanuele Coccia, *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida* (Madrid, Siruela, 2021), p. 17.

[21] *Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Madrid, Tecnos, 1986), p. 214-281.

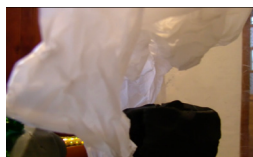
como la rosa blanca artificial que parece medir más de un metro y que se conecta con una de las rosas en el bodegón de flores, o como las miniaturas de objetos aparecidos previamente. Las escalas también parecen cambiar con los cristales de copas y jarrones que funcionan como lentes, o incluso de una lupa que circula por el salón en cada giro. También aparecen objetos que en la película parecen transitar entre esferas que en la cultura occidental separamos como ontológicamente irreconciliables, como las cosas y sus reproducciones, por ejemplo, la sansevieria en su maceta, las plantas reproducidas en bodegones de estilo holandés, o en las pinturas de paisajes, las flores y hojas artificiales de plástico, o las estampadas en los cojines del salón. Otro de los efectos ilusionistas consiste en multiplicar espacios y crear juegos de reflejos y repeticiones, tal y como sucede con la introducción de superficies muy pulidas, como sucede con la mesa misma en la que se apoya la cámara. Aparecen múltiples marcos que sugieren composiciones como de bodegón con los objetos que quedan dentro de su límite, duplicando o replicando la operación misma de encuadre de la cámara y generando puestas en abismo en la película; incluso muchos objetos funcionan a modo de marco, como la espaldera de una silla de madera que recorta y enfoca lo que está detrás, que en un momento resulta ser a su vez otro marco con una foto en blanco y negro un tanto inquietante de dos niñas gemelas; o, último caso que menciono, una fotografía del interior mismo de la casa, que recoge uno de los ángulos de la habitación capturado por la cámara en su giro.

A partir de todos estos juegos se puede descubrir todo un trabajo en esta película orientado a desestabilizar una relación jerárquica entre lo que en la cultura occidental —ya desde el siglo v a.C.— llamamos realidad y apariencias, que ha llevado a suprimir ciertas percepciones de lo real e ignorarlas como menos verdaderas dentro de un sistema que en su organización privilegia unos aspectos sobre otros²¹. El mundo de estas películas es uno en el que las cosas conviven en igualdad de condiciones con sus reproducciones y sus muy diferentes formas de aparición, y en el que los cambios de



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

escala y de plano confunden sus apariencias. Se trata de un mundo abierto, en el que las cosas que lo habitan no consiguen reunir sus diferentes formas de aparición en el marco de una identidad única, coherente e igual a sí misma, sino que sus propiedades y características circulan por diversos cuerpos y situaciones²². Por ello, en ocasiones da la sensación de que en *The Boogie*... no vemos objetos con una identidad y con propiedades estables asociadas a ellos, sino sobre todo sus cualidades, aspectos y facetas circulando entre diferentes cuerpos y contagiándolos. Así pienso que sucede cuando la liviandad del humo que sale de una jarrilla se desplaza a un algodón suspendido y luego a un papel blanco arrugado, o cuando un estampado de la costilla de adán no aparece como reproducción secundaria o subsidiaria de una planta viva, sino que coexiste en un plano de igualdad con ella. La rotación horizontal de la cámara configura un mundo paratáctico como agregado de aspectos, no como un sistema jerárquico organizado en el que las cosas nunca son de una vez por todas, de forma estable²³.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

Esta diferencia entre realidad y apariencia, que se instala en nuestra mirada ya desde la Grecia clásica y que arrastramos hasta hoy, provoca también una sospecha sobre la representación y sobre la ficción. El impulso que mueve estas películas de desestabilización de las jerarquías perceptivas que nos hace ignorar y obviar una buena parte de nuestras impresiones sensoriales es una vía clave para renovar la percepción y encantar la mirada; y, de nuevo, es un impulso compartido con artistas afines. Así pienso que sucede también en *Las Ultracosas*, de la que recuerdo con intensidad el impacto que me produjo la primera vez que vi salir a Cécile Brousse, esta vez no con escobas, cubos, ropa, puertas, camisetas o cualquier objeto, sino con su propio retrato al óleo. Este principio también se manifiesta en trampantojos, o puestas en abismo, que generan una imagen dentro de una imagen dentro de otra imagen, como ocurre en ocasiones con la proliferación de marcos superpuestos en *The Boogie*... Quizá esta fuerza se haya llevado a su extremo en otras piezas de Cuqui Jerez, como *The Real Fiction* (2005). Está construida como un sistema de muñecas rusas, en las que lo real que irrumpe en la ficción se descubre a continuación como una ficción más, que a su vez será interrumpida por una supuesta realidad que será desvelada como ficción, y así sucesivamente, generando una sensación de vértigo y llevando a suspender por momentos la diferencia entre una y otra, sugiriendo una percepción desestabilizada en la que no se puede pensar más en términos dicotómicos realidad y ficción, en la que se comienza a sospechar su verdadera imbricación fundamental, más allá de las divisiones simples con las que el sentido común de la visualidad hegemónica permite que nos manejemos.

En el caso de *The Boogie*... el principio gozoso y emocionante de suspensión de las separaciones entre niveles ontológicos o entre planos de realidad y apariencias no es el único que mueve la película, pero es decisivo en la producción de una mirada encantada, atrapada por el placer de mirar un mundo complejo en el que se suspenden las leyes básicas de acuerdo con las que nuestra percepción ha sido conformada.

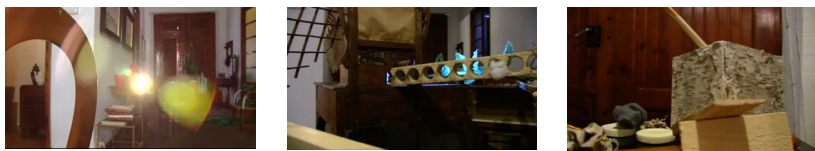
[22] En este sentido la noción de imagen con la que trabajan Silvia Zayas y María Jerez está más lejos de la imagen occidental, pensada como imagen vinculada a un medio material (fotografía, pantalla, lienzo) y más cerca de culturas amazónicas de la imagen, en las que esta es esencialmente ambigua y puede poseer referentes diversos, en oscilación constante, unas imágenes imposibles de ser clasificadas dentro del sistema binario simplista que ha dominado occidente. Carlos Fausto, *Art Effects. Image, Agency and Ritual in Amazonia* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2020). Es el caso por ejemplo de la cultura visual yanomami, que con el término *utupë* designa tanto nuestras manifestaciones iconográficas, como dibujos, reflejos en el agua o en espejos, sombras o incluso ecos, la imagen corporal, la esencial vital y el espectro de un cuerpo. Eduardo Viveiros de Castro, «La selva de cristal. Notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos» (*Amazonia peruana*, n.º 30, 2007), pp. 85-110. Esto les permite a las artistas un trabajo mucho más sutil en la composición de imágenes, que no tiene en cuenta exclusivamente su aspecto visual y el referente al que remiten o que reproducen, sino todas las otras imágenes no visuales que las acompañan.

[23] Aquí detecto una atención que va mucho más allá de lo cotidiano, lo pasado por alto, que muestra objetos pocas veces dignos de la mirada, propia del bodégón y que va incluso más allá de observación de lo casi imperceptible, según la estética de lo infraleve que escribe Miguel Ángel Hernández Navarro en «Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial» (*Creatividad y sociedad*, n.º 19, 2012), pp. 1-31. Se trata de una sensibilidad que trabaja con devenires y no tanto con identidades, que abandona la estabilidad de situar el foco de atención en el objeto, para pasar a centrarse en sus aspectos, en las cualidades que pueden circular por diversos cuerpos, deslizarse por diferentes superficies.

Segundo giro. Las dimensiones de lo invisible. Antes y después de la imagen

Las estrategias comentadas trabajan con la superficie visible del mundo mostrado alrededor de la cámara. Pero el encantamiento de la mirada al que invita la película se despliega también en otro nivel, el de lo invisible. Las cosas que aparecen en la película no solo presentan una visibilidad fascinante, sino que están sostenidas por todos los invisibles que las acompañan, del poder figural que está inscrita en ellas.

Quizá las imágenes no visuales que acompañan a los elementos visibles que aparecen en la película se pueden situar en la tensión entre dos polos: antes de la imagen y después de la imagen. El polo del antes de la imagen está poblado de apariciones ante la cámara de cosas que no se pueden nombrar, o que tardan en poder nombrarse, o que se quedan suspendidos en un limbo de visualidad indecidible. En *The Boogie*... hay bultos informes cubiertos por telas, cuadros que aparecen dados la vuelta, fragmentos de cosas cuya composición original resulta desconocida, materiales diversos sin forma precisa, residuos no identificables, incluso destellos o *flares* producidos por rayos de luz que inciden en el objetivo de la cámara. Un mundo de superficies visibles a las que resulta difícil ponerles nombre, o que son el reino de una visualidad salvaje, una que todavía no se ha agarrado a una forma o a un nombre que pueda sujetar la imaginación. El polo del después de la imagen recogería las memorias y recuerdos que se disparan en contacto con la superficie de un objeto conocido, las imágenes que se asocian a ellas desde la experiencia personal, o los imaginarios compartidos. Entre medias, existe todo un mundo de imágenes indecidibles que pueblan la película.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

La fuerza de una imagen en proceso de formación, todavía no configurada y a la que todavía no se le puede dar nombre, o asignar una forma reconocible, da vida también a varias otras producciones. *Tálamo* (2020) de Juan Domínguez se articula casi exclusivamente en torno a esta lógica. La pieza se desarrolla en plena y absoluta oscuridad y, a partir de ella, invita a una mirada situada en el límite entre el ver y el no ver, esforzada en descubrir formas al filo de lo visible. Desde la escena surgen destellos de luz a los que resulta complicado ya no reconocer o nombrar, sino ni siquiera situar aquí o allí, cerca o lejos, ya que como espectadora se pierden las referencias espaciales. No sé lo que estoy viendo, no conozco su tamaño ni su localización. Incluso a menudo no soy capaz de decidir si esa chispa de luz está ahí fuera y forma parte física del estímulo visual sutilísimo que propone *Tálamo*, o si pertenece a mi sistema nervioso, que fabrica destellos, descargas eléctricas sobre el nervio óptico. *Tálamo* sitúa al espectador o espectadora en una situación de radical desapropiación de la vista, ofrece un tiempo de incertidumbre visual, de una visualidad menos que mínima, acompañada de la gran recompensa que supone desatar una exuberancia de imágenes mentales en quien mira, de descubrir la abundancia y generatividad de una imaginación óptica convenientemente estimulada. Esta es también una fuente imprescindible que genera la abundancia de *The Boogie*... y que trata de seducir la mirada para que aprenda a mirar antes de los nombres, para que aprenda a mirar el

devenir antes que las cosas, para que observe la transformación y no solo los estadios identificables de un proceso.

El otro polo de tensión, el *después de la imagen* recoge todo el mundo de asociaciones que arrastra cada imagen. Desde luego, hay imágenes con mayor capacidad de asociación, imágenes en las que cristalizan tantísimas otras²⁴. Esto les ocurre a ciertos objetos domésticos, asociados a la vida íntima de la casa, a los recuerdos de la infancia que hemos ido revisitando y reconstruyendo a lo largo de la vida, recuerdos potenciados por los afectos incrustados en la vida familiar. No es casual entonces que Silvia Zayas y María Jerez hayan elegido una *casa de abuela* como localización para *The Boogie...*²⁵, llena de figuritas de porcelana blanca, fotos en blanco y negro de primera comunión de algunos familiares, dibujos botánicos enmarcados, botellas de anís del mono, copas de colores guardadas y expuestas en el aparador, lamparitas de mesilla de noche vestidas con flecos, o colchas de boatiné, entre otros muchos objetos que desatan recuerdos de infancia singulares, pero compartidos. En ellos se activa lo que Bachelard llama una transubjetividad de la imagen²⁶ que permite que ese mismo espacio abra la caja de Pandora de los recuerdos de cada una de las personas del público.

Esta fuerza de la tensión entre el antes y el después de la imagen es compartida por el cortometraje *Silent Karaoke* (2010) de Chus Domínguez en colaboración con Silvia Zayas, donde quizá se pueda observar con mayor nitidez. La superficie visible del documental está compuesta de imágenes descartadas de un documental previo: paisajes del otoño, montañas neblinosas vistas de lejos, anocheceres en los que apenas se distingue el horizonte, imágenes de baja iconicidad. Sobre ellas, sugeridas por el texto que aparece a modo de karaoke, se evocan las otras imágenes: la de las mujeres que debió de recoger aquel documental, acompañadas de las que Chus Domínguez vio, las que soñó, las que inventó, las que imaginó. Se superpone así la imagen evocada de las cuatro mujeres sonrientes que parece que eran en realidad, mirando a cámara y cortando calabaza, con las imágenes de tres mujeres a las que se les resbala el cuchillo hasta la pierna y ofrecen una herida a la cámara, alguna imagen sustantiva y emocionante para el documental; también se superponen las imágenes de la intimidad que no esperaba encontrar, las expectativas de lo que se quería ver, los deseos de lo que se quería grabar, o muchas «imágenes que regresan inoportunas», entre otras tantas. Todas estas imágenes que configuran *Silent Karaoke* no son visuales, sino que son las que, sobre el fondo de paisajes indefinidos, fabrica y evoca cada persona del público delante de la pantalla. Así se entiende la afirmación que aparece en lo que se podía llamar prólogo de la película: «A veces, por querer llegar a la esencia, uno se olvida de lo esencial.». Lo esencial quizá sean estas imágenes de la imaginación que los subtítulos estimulan en quien mira. Y este movimiento es el que late compartido en *The Boogie...*: sobre la superficie visual de los objetos de la casa de la abuela aparecen las otras mil imágenes que arrastran y que fabrican esa desmesura que encanta la mirada.

[24] Se trata de una capacidad de asociación propia de toda imagen, que estaría más o menos intensificada según el caso. Ha sido explicada de diversas maneras en la filosofía reciente de la imagen. Como ejemplo de ello estarían las nociones de imagen archivo de Joaquín Barriendos, en «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico» (*Nómadas*, n.º 35, 2011), pp. 13-29, las nociones de figura, figurabilidad y relaciones figurales de Didi-Huberman en Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Reina Sofía, 2011), Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia, Cendeac, 2010), Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, entre tantos otros, o la lógica icónica misma, descrita por Gottfried Boehm, en *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlín, Berlin University Press, 2015).

[25] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 351.

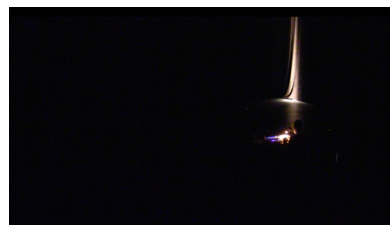
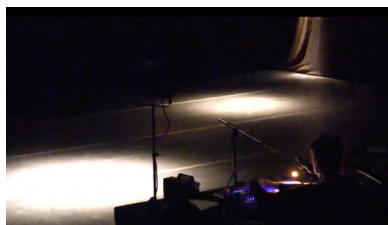
[26] Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México, Fondo de Cultura Económica, 1965), p. II.



Silent Karaoke (Chus Domínguez y Silvia Zayas, 2010).

La tensión de los invisibles tiene un momento álgido en la pieza escénica *Parallax* (2016) de Silvia Zayas, en la que no se ofrece absolutamente ninguna imagen visual, más allá de la artista de espaldas a oscuras, locutando en vivo y manejando el *collage* de voces que la acompañan y las luces que señalan los lugares de personajes ausentes, que van tramando un mundo fabuloso de guerra colonial portuguesa en Guinea Bissau en torno a la voladura de un puente que no existe. La pieza se articula con imágenes del antes, como la luz que no llega a conformarse como entidad, pero que tampoco está al servicio de iluminar otra cosa, y las imágenes del después, del recuerdo y la memoria, personales y compartidas, de sueños individuales y ficciones que se han filtrado en nuestras fantasías y que se van desplegando como una película mental según la voz de Silvia Zayas, que encarna a la locutora de radio María Turra, va haciéndolas surgir con su discurso y con los sonidos que la acompañan. Silvia lo describe mucho mejor:

La luz se desplaza en un escenario vacío, según principios de montaje cinematográfico: sigue personajes invisibles, enfoca sillas imaginarias que se convierten en perros que ladran, helicópteros volando por encima del público desbordan la escena, explosiones, tormentas y apagones en la cabaña de la radio, pájaros dialogando en medio del atardecer en la selva, una lengua gigante hablando de un puente, reminiscencias de *Misión Imposible* a través de luces láser, los fantasmas luminicos de Rambo o Kate Bush como premoniciones que viajan desde el pasado o el futuro...²⁷

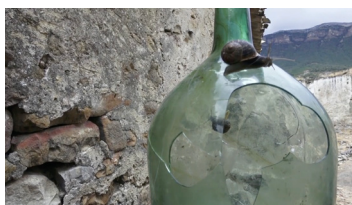
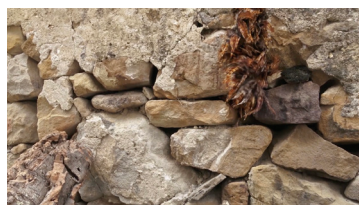


Parallax (Silvia Zayas, 2016).

Tercer giro. La ensoñación de la materia. Una materia fielmente contemplada produce sueños

Tres años después de *The Boogie...* Silvia Zayas y María Jerez grabaron *Puebla*. La cámara giratoria en este caso está situada en un pueblo abandonado, desde donde se ven paredes, calles y plazuelas erosionadas por el viento y la lluvia y tomadas por plantas, líquenes y hongos y un paisaje montañoso a lo lejos. Las cosas que muestra la película en su mayoría pertenecen al ámbito de lo rural —sardes, azadas, cubos, vasijas, maderas de puertas y ventanas desvencijadas, troncos, raíces, fardos de paja, carretillas, damajuanas— y que están transformadas por el paso del tiempo. En ella se pueden sentir las mismas fuerzas mencionadas más arriba que movilizan *The Boogie...*: la celebración de la abundancia y diversidad de existentes y sus texturas, colores y formas de aparición, la vida vibrante que transmiten como naturalezas vivas, la desestabilización de la separación ontológica entre realidad y apariencia, o la generación de una multitud de imágenes no visuales. En *Puebla* además aparecen otros elementos más que vivifican y encantan la mirada: seres vivos en pantalla como gallinas, moscas o caracoles, o sugeridos mediante el sonido —a

[27] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 245.



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

cargo de Nilo Gallego— como lechuzas, vencejos, gorriones (¡o incluso gaviotas!), insectos nocturnos, o niños jugando a lo lejos. O fenómenos atmosféricos, como una brisa constante, repentinas ráfagas de viento, rachas de lluvia, o tormentas súbitas de arena. También da vida a la mirada otro elemento, el agua en diversas formas: lluvia, como gotitas de rocío, humedad o regueros deslizándose por superficies; o el ligero movimiento de casi todas las cosas que aparecen, como plumas que vibran o tiemblan, ramitas expuestas al aire, telas levantadas por el viento o arrastradas por fuerzas invisibles.

En *Puebla* están todos estos objetos, fenómenos y cosas. Pero sobre todo hay materias. Incluso cuando hay cosas nombrables como una hogaza de pan seca, una silla desvencijada, una sandía abierta con tierra por encima, lo llamativo es su trama, su grano. Lo que sobresale y encanta aquí la mirada es la maravilla de las texturas, volúmenes, tonalidades, arrugas, grietas, flecos, pelos y otros mil detalles que se descubren en sus superficies. Y aquí es donde se abre una ensoñación como la del antes y después de la imagen a la que me refería en el tercer giro de este texto, pero que ahora no está vinculada a la figura, sino a la textura, que no depende de una forma en proceso de aparición, sino de una superficie capaz de sugerir viajes fantásticos.

A menudo en los estudios de la imagen el foco ha estado en la figura, como noción que permite abordar la capacidad de una imagen de sugerir otras muchas a partir de sí, de tender puentes hacia más formas, de funcionar como desencadenante de un flujo de otras imágenes²⁸, como apuntaba en el segundo giro del texto con «las imágenes del después», los recuerdos que desatan las figuritas de porcelana de la casa de la abuela. Pero la materia también tiene una capacidad similar de ensoñación, que no reside en su forma, contornos, silueta o en el principio de lo informe o innombrable²⁹, sino en sus texturas, volúmenes, profundidades, superficies, granos, tramas, en el tacto y el roce que sugiere. Así lo describe Gaston Bachelard: «La ensoñación materializante —esta ensoñación que sueña la materia— está más allá de la ensoñación de las formas. Solo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples»³⁰.

[28] Especialmente relevante a este respecto en los estudios de danza que trabajan con la imagen es el trabajo de Gabriele Brandstetter, quien ha tomado la noción de figura como elemento clave para articular su pensamiento. Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter y Stefanie Diekman (eds.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* (Berlín, Theater der Zeit, 2012); Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, (Fráncfort, Fischer, 1993); Gabriele Brandstetter, Gottfried Boehm, Achatz von Müller (eds.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen* (Munich, Wilhelm Fink, 2007); Gabriele Brandstetter y Hortensia Völkers (eds.), *ReMembering the body. Körperbilder in Bewegung* (Ostfildern-Ruit, Katje Cantz, 2000).

[29] Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, especialmente pp. 199-212.

[30] Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 82.

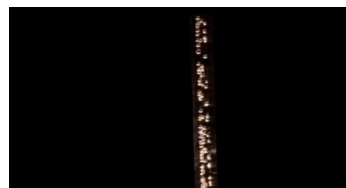
No puedo estar más de acuerdo con esta cita de Bachelard y con su siguiente afirmación: «Una materia fielmente contemplada produce sueños»³¹. Con tiempo y atención, la materia produce sueños. Las ensoñaciones que me interesan aquí no son solo aquellas a las que se refiere Bachelard: las de la imaginación creadora que, gracias a la contemplación de la materia, es capaz de conectar con el inconsciente y el mundo de imágenes que pueblan la psique individual de quien mira. Me interesa también la transformación que la textura opera sobre la materia, dejando ver que una piedra no es solo mineral mudo, inerte, sin tiempo, sino roca locuaz, con composiciones de minerales que llaman y oscuridades que resuenan en las entrañas. La materia desplaza la atención de lo cognitivo a lo corporal, a una corporeidad que está llena de fantasías y emociones también. Una piedra sueña y produce sueños, evoca imágenes, sensaciones y emociones, despierta la imaginación, abre a otra sensorialidad.

Cuarto giro. Deseo de incertidumbre. Los extraños que hay en una

En esta contemplación fiel de la materia otro impulso que ha tomado fuerza quizá sea esa curiosidad por la ambivalencia de ciertas apariciones indecibles, que les cuesta encontrar un nombre en el que reposar. Creo que esta tendencia se intensifica en *Puebla*: los elementos que aparecen son mucho más cosa que objeto. Se ven rocas y formaciones pétreas que oscilan entre lo orgánico y lo mineral, formas naturales que parecen esculpidas, o tallas de madera que el tiempo y la erosión han ido devolviendo a un estado más vegetal. Iría más allá: lo que aparece es más materia que cosa. Y dentro de las cosas, muchas oscilan en su identificación. Lo que parece una rama de un plátano de sombra se descubre según avanza la cámara como las piernas de un maniquí roídas por el tiempo. Y, sobre todo, hay cosas que podrían ser igualmente roca, concha, coral; o soga, cuerdas, pelo o peluca ajada; o cuentas de un collar de piedra ensartadas, dientes, semillas de una mazorca de maíz³². Y un sinfín de cosas que no he podido identificar y localizar domesticadas bajo un nombre. Creo que en relación con estas apariciones inestables se puede percibir una fuerza que recorre las trayectorias de Silvia Zayas y María Jerez, un deseo de incertidumbre que ha ido tomando cuerpo de diferentes maneras, una tensión que a veces se ha conformado como una ambivalencia entre lo nombrable y lo innombrable, o entre el lenguaje y su desintegración.

[31] *Idem.*, p. 85.

[32] Serían imágenes que no encuentran reposo, que quizá sigan una lógica pictorial similar a la que alude Thomas Mitchell con la noción de imagen multiestable, que ejemplifica con el archiconocido pato-conejo de Ludwig Wittgenstein. Thomas W. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid, Akal, 2009), especialmente pp. 39-78.



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

En el caso de María Jerez, este deseo de incertidumbre creo que se puede percibir ya en *The Movie* (2008)³³, una película narrativa y de acción, con robo de obras en museos de arte, persecuciones y demás, pero que tiene lugar íntegramente en el interior de una casa. El espacio entre la mesita y el sofá es un precipicio entre rascacielos, un secador de pelo es un arma, una bengala sugiere una sierra de metal, un lápiz funciona como cigarrillo, o una galleta es una tarjeta. Esas sustituciones divertidas y delirantes funcionan a la perfección gracias a un montaje y a una planificación que replican los códigos cinematográficos del cine de acción comercial y gracias a una banda de sonido que responde a patrones de audición fílmica archiconocidos³⁴ que acompañan gestos, palabras y cosas tiéndolos de una luz específica, que determina sus sentidos y los afectos que deben ir vinculados a ellos. Lo sorprendente e hilarante en *The Movie* es que, en esta sustitución, el público vuelca todos los afectos y emociones sobre un objeto imprevisto, hasta cierto punto absurdo y descontextualizado, que toma su sentido desde el nuevo marco fílmico propuesto. Esta película, como otras obras escénicas de aquel momento, por ejemplo *Cuadrado, flecha, persona que corre* (2004) de Cris Blanco, organizada en torno a la tergiversación de los significados asignados a la cartelera que encontramos cotidianamente en edificios públicos, entre otras, se han leído a menudo desde una motivación explícita de desestabilización del signo, una subversión de las lecturas acostumbradas, una alteración de la instrumentalidad de los objetos y señales que abren hacia otras vías, usos y funciones. Pero, a la luz de los desarrollos de María Jerez y Silvia Zayas, pienso que estas investigaciones no solo estaban movidas por un interés semiótico, vinculado a una crisis del lenguaje, o a preocupaciones lingüísticas y metateatrales³⁵, sino que obedecían a un impulso mayor: una inclinación hacia la incertidumbre y hacia la complejidad que ella abre a la percepción y al pensamiento. En *The Movie* este deseo se manifiesta como una voluntad de subvertir los usos petrificados en los objetos, trastocar sus contextos y perturbar sus sentidos, impulso que paulatinamente se va transformando en las películas giratorias motivando la aparición de cosas y materias cada vez menos nombrables y que, en la pieza escénica *Blob* (2016), toma la forma de un paisaje-organismo de telas en mutación en la que no se ofrece a la mirada nada a lo que se pueda poner un nombre, o señalar sus límites con el dedo. Las formas, arrugas y movimientos imprevistos que afloran a la superficie de las telas pueden recordar a algo, abren asociaciones, pero se obstaculiza de forma persistente la fijación definitiva de una sola forma, figura, idea, o nombre. María Jerez incide sobre ello en su web: «En esa transformación constante, *Blob* propone la incapacidad de nombrar lo visto.»³⁶

Este impulso late también en la instalación *é* (2021), en la que Silvia Zayas propone una experiencia inmersiva, muy diferente a las exposiciones habituales en las que los puntos de interés a los que mirar están nítidamente delimitados. Propone un espacio muy oscuro, en el que más que ver hay que descubrir, en el que una no solo

[33] En colaboración con Cris Blanco, Amaia Urra y Cuqui Jerez.

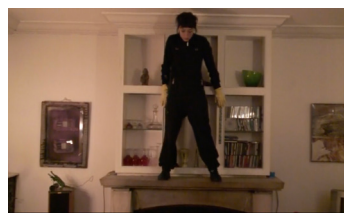
[34] Laurent Jullier, *El sonido en el cine* (Barcelona, Paidós, 20027); Michel Chion, *La audio-visión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1998); Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1997).

[35] Yo no situaría estas prácticas de María Jerez y Silvia Zayas desde marcos teóricos como ofreció el teatro posdramático de Hans-Thies Lehman, con prácticas dedicadas a una investigación sobre las posibilidades, el lenguaje y las condiciones de representación en el teatro, o incluso a un estudio sobre las posibilidades, el lenguaje y las condiciones de la mirada en la escena, como propone Maaiké Bleeker, por citar dos casos paradigmáticos de marcos de comprensión que han tenido gran acogida para pensar las prácticas escénicas en la primera década del siglo XXI. Pienso más bien, como expongo en el texto, que se trata de un deseo de incertidumbre fundamental en sus poéticas y en sus inquietudes vitales. Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2013); Maaiké Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* (Hampshire and New York, Palgrave MacMillan, 2008).

[36] María Jerez, «Blob». Disponible en: <http://mariajerez.com/blob.html> (26/07/2024).



The Movie (María Jerez, 2010).





Pared de la pared del espacio expositivo *ê* (Silvia Zayas, 2021).



Detalle de la pieza *ooooo* (Silvia Zayas, 2021) en el espacio expositivo *ê*.

[37] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 451.

[38] *Idem.*, p. 452.

[39] María Jerez, «Espectadores extraños», en VII Curso de Introducción al arte Contemporáneo Post-Arcadia, 2017, Murcia, Cendeac. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Ex8TSKdAqs>>.

[40] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 451.

mira, sino que puede sentirse observada por esos ojos imprevistos, distribuidos por la sala, tal y como invita la pieza *ooooo* (2021) que se muestra en esta exposición. Es un espacio organizado de acuerdo con algunas condiciones de percepción que rigen en la inmersión submarina, tal y como las describe ella: «un cuerpo que no mira a distancia», «cuerpos en estado de vulnerabilidad y desconocimiento»³⁷, «entrenamiento somático para atender a estímulos que habitualmente son ignorados en nuestra realidad cotidiana»³⁸. Al mirar, se produce una confusión entre lo existente y lo fabricado, entre lo que ya estaba en la sala y lo que Silvia dispone. Esto ocurre por ejemplo con esas paredes viejas, quemadas y descascarilladas de la nave 0 de Matadero Madrid: parece que esas superficies han sido creadas para evocar de forma certera el recuerdo de un fondo marino, a pesar de la perplejidad que produce la conciencia de haberlas visto muchas otras veces antes y sabiendo que esta impresión es producto de la iluminación lateral que ha escogido Silvia Zayas.

Este deseo de incertidumbre que moviliza y desplaza las investigaciones de Silvia Zayas y María Jerez contribuye de forma decisiva a encantar la mirada, una mirada cada vez más corporal y menos cognitiva, una mirada extrañada no ya por lo observado, sino sobre todo por una misma como espectadora cuando descubre en sí otros comportamientos y modos de percepción diferentes a los habituales. Me parece significativo que ambas insistan de forma explícita en esta cuestión. En la conferencia *Espectadores extraños*³⁹ María Jerez explica que se siente violenta cuando nota que como espectadora ya han decidido de antemano por ella lo que necesita ver y saber, antes de dejar que ella misma pase por la experiencia de encuentro con la pieza. Por ello le interesa en sus investigaciones «un espectador que es desconocido para sí mismo, que se ve a sí mismo por primera vez, cuando los mecanismos de percepción habituales ya

no funcionan». Silvia Zayas, en sus *difracciones* (Barad) sobre la exposición *ê* y la descripción de una mirada corporal que bucea, explica que ese mirar-tocar es sobre todo «tocar a los extraños que hay en una»⁴⁰. Estas preocupaciones resuenan con la atención que Clarice Lispector presta al mundo (descrita por Hélène Cixous), quien también trata de intentar ser ajena a sí misma y a lo que conoce: «preparada, llena de ignorancias atentas, en las profundidades de sí misma, y su alma-atención cede bajo la memoria, bajo lo conocido, bajo lo ya, bajo pensamientos y bajo los pensamientos, lleva a lo ya, directamente en el camino de los asombros»⁴¹. Y Cixous retoma las palabras de Lispector misma: «Consigo un estado detrás del pensamiento. Me niego a dividirlo en palabras —y lo que no puedo y no quiero expresar sigue siendo lo más secreto de mis secretos—. Sé que tengo miedo de los momentos en los que no uso el

pensamiento y es un estado momentáneo, difícil de alcanzar que, todo secreto, no usa ya las palabras con las que los pensamientos se forman»⁴².

Quinto giro. La escuela de lo más cercano. Mirar una hogaza de pan como una montaña⁴³

En la tensión entre la mirada que desplaza y descoloca los objetos icónicos y conocidos de la vida cotidiana como *The Movie* y una mirada geológica, incrustada en la materia antes de todo lenguaje, como a la que quizá apunte *Yabba* (2017), de María Jerez, está la mirada que se propone en *The Boogie...* y en *Puebla*. Es una mirada a menudo anclada en objetos cotidianos, pero que, en lugar de desplazar su significado, se detiene a observarlos como si nunca se hubieran visto, o quizá como si se conocieran desde mucho antes de nacer. La escritura de Lispector sigue ofreciendo algunas vías; lo hace, siguiendo la descripción de Cixous, con la mirada a un huevo, un elemento demasiado cercano para poder ser visto. Lispector «salva al huevo de lo muy-muy cercano. [...] Nos lleva primero a la escuela de lo más cercano, en la cocina». Y lo compara con la otra distancia, la de lo lejano, lo monumental. Así lo describe:

Llevarnos a descubrir el esplendor de un huevo en toda su extrañeza conlleva una fuerza mucho mayor que llevarnos a admirar una montaña: en la primera lección del huevo, aprendemos a llevar a un huevo de gallina la atención que una montaña nos inspiraría. La aproximación al huevo está camuflada por una verdadera cadena de habituaciones calcáreas⁴⁴.

Tomo estas palabras para describir la operación de extrañamiento y revelación de una película como *Puebla*, que invita a la maravilla de ver una hogaza de pan situada de pie en la línea del horizonte como si fuera una montaña, incita a detener la mirada en su superficie rugosa, sus volúmenes, sus matices de tostado, las grietas y descascarillados en la corteza rota que se ha desprendido, las protuberancias de un amasado no industrial, el polvo fino de la harina seca que no se integró en la masa húmeda y que crea contrastes de tonos tierra, más tostada en unos lados que en otros.

Y con esa paciencia, atención encantada y expectativa de maravilla, la mirada observa objetos, materias, cosas indiscernibles y sustancias sin nombre que aparecen delante de la cámara. Y así, ofrecen una mirada que quizá se parezca al *súper-ver* al que dice Cixous



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

[41] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other essays (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991), p. 69.

[42] Clarice Lispector en Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 69-70.

[43] Silvia Zayas propone un título maravilloso para uno de los apartados de su tesis: «Un trozo de pan se confunde en la montaña», Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 392. Quim Pujol me recordó también el poema «Le pain», en *Le parti pris de choses* de Francis Ponge, que comienza así: «La superficie del pan es maravillosa en primer lugar debido a la impresión casi panorámica que da: como si uno tuviera a su disposición y a mano los Alpes, el Taurus o la cordillera de los Andes». Francis Ponge, *De parte de las cosas. Proemios – Doce pequeños escritos*, (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2017).

[44] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 68.

que invita Lispector. Después de mucho tiempo, contemplación y trabajo apasionado, «un día estará el huevo y mis ojos terminarán por no estar separados de lo que veo. Así que este día, hay huevo. Este día-huevo, en el presente del instante»⁴⁵. El *súper-ver* consiste en ver sin memoria, sin expectativa, ni conocimiento, lo que no implica empobrecer la mirada, sino precisamente retirar de los ojos esas *habituaciones calcáreas*, las imágenes petrificadas que han terminado por construir un cascarón encima de lo cotidiano y que impiden mirar desde la apertura esencial al momento que permite el desconocerse a una misma.

Sexto giro. ¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo? Mirada geológica

Para comenzar este giro tomo una pregunta de Gaston Bachelard: «¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo?» y la respuesta que propone: «El agua dormida nos detiene en su orilla. [...] Mientras tú corrías, algo aquí ya miraba. El lago es un gran ojo tranquilo, recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, el mundo ya es contemplado»⁴⁶.

Michel Serres también piensa que el mundo mira. No solo el lago mira y duplica la imagen del cielo y las montañas que tiene alrededor, sino que parece que hay ojos distribuidos por todo el mundo. No solo se trata de imaginar las miradas de animales e insectos, o incluso las miradas de los ocelos, las células lecticulares y fotosensibles de las plantas y los árboles, sino de pensar en la capacidad de capturar y emitir luz, de reflejarla y difractarla, de intensificarla y transformarla que tienen las cosas que hemos sentido hasta hace poco como inertes. Así lo describe Serres:

Creo que un lago, un zafiro, una piedra cualquiera, un rincón del cielo, un serac azulado, y el mar con sus innumerables sonrisas, el sol amarillo o la faceta cromática de las constelaciones, el pelaje rayado del jaguar, el vuelo alegre del colibrí y el cuerpo desnudo de Venus, me ven tan bien o a veces mejor de lo que yo los veo. Reciben, almacenan, tratan y liberan luz y brillan como ojos. Sí, déjame soñar: dado que la mayoría de las cosas devuelven tanta luz como reciben, atrapan y tratan, imagino que ven tanto como las vemos. Creo que me ven y me veo visto por ellas⁴⁷.

Lo que inspira esta imagen de Serres de un mundo lleno de ojos que se contempla, refleja y multiplica es un pasaje literario de Julio Verne, la descripción de una gruta maravillosa:

Rocas de amatista, ónice, campos helados de rubíes, agujas de esmeralda, arcadas de zafiros que eran profundos y altos como bosques de pinos; icebergs de aguamarinas, girándolas de turquesas, espejos de ópalo, afloramientos rocosos de yeso rosa y de lapislázzuli con vetas de oro⁴⁸.

Esta descripción se parece mucho a la que podría hacer de *Yabba* de María Jerez, con sus mil telas brillantes dispuestas sobre el suelo creando un paisaje deslumbrante en transformación. Un lamé dorado que al inicio recubre toda la superficie, y cuyas arrugas deslizándose en su retirada lenta producen brillos en todas direcciones; los terciopelos de viscosa con lentejuelas brotando como espuma espesa y chispeante; los reflejos de los tejidos *lurex* verde intenso, fucsia, o amarillo; el centelleo de los tejidos de hilo metalizado; los fulgores de colores fosforescentes; las telas de vinilo con purpurina refulgentes que se inflan hasta formar dos formaciones cónicas enormes.

[45] *Idem.*, p. 69.

[46] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 49. Puede parecer paradójico comenzar a desarrollar esta noción de mirada geológica justo con una cita de Bachelard de su *El agua y los sueños*, porque su *imaginación de la materia* no es solo que no apunte a una mirada no humana, sino que, de hecho, esta imaginación está enraizada en la psicología y el inconsciente de los individuos. A pesar de ello, aunque Bachelard estaba anclado aun en un mundo onírico sujeto al inconsciente humano, sus escritos sobre noción de imaginación material resultan muy estimulantes, ya que ponen en la pista de pensar sobre la capacidad de la materia para producir ensoñaciones.

[47] Michel Serres, *Eyes (Thinking in the World)* (Londres, Bloomsbury Academic, 2015), p. 12.

[48] Jules Verne en Michel Serres, *Eyes*, p. 90.



Yabba (María Jerez, 2017).

Quizá *Yabba* represente ahora el extremo de esta fuerza de fascinación de la mirada, pero que se podía sentir ya en *The Boogie...* y en *Puebla*, donde aparecen numerosas cosas y objetos que recogen, filtran y emiten luz: luz del sol directa, rayos que se filtran a través del quicio de la puerta, de ventanas o de cortinas de flecos de plástico, luz del sol directa que irisa la lente de la cámara, lámparas y linternas, bengalas y luces de combustión, neones de color parpadeantes o fijos, objetos luminosos, papeles con purpurina que producen brillos, papeles y porcelanas llenas de reflejos, superficies tan pulidas y barnizadas como la mesa-espejo que duplica todo, planchas de metacrilato tintado que hacen de pantalla y colorean los otros objetos y cosas, cristales esmerilados, cortinas de plástico transparente, lupas y aguas deslizándose que distorsionan lo que hay detrás. Todos los ojos del mundo y de las materias que lo habitan.

Y llevando más allá estas descripciones, podría sugerir que el lago no solo mira, sino que también sueña. El lago que mira no solo refleja las montañas, sino que también las tiñe de color, altera su imagen, hace que vibren y ondulen, las distorsiona, las reúne en conjunciones imposibles en función de distancias y cercanías. De manera similar, las materias que aparecen en *The Boogie...* y *Puebla* también apuntan a estos sueños. Aquí la materia ya no es el objeto de la ensoñación humana, la que causa los sueños que *la materia fielmente contemplada* despierta en quien mira, sino que es el sujeto mismo: la materia es la que tiene ensoñaciones, es el propio mundo, desplegado en los diferentes existentes reflejándose y distorsionándose, el que se mira, se piensa y se sueña. A esto apunto con la expresión de mirada geológica, a los ojos del mundo soñándose. Y al deseo que mueve estas piezas y películas, una fuerza que lleva a pensar la mirada fuera del ser humano, aunque solo sea como motor de un proyecto irrealizable, pero que procura un horizonte un poquito más allá de las *habituaciones calcáreas*⁴⁹ en la que se ha encerrado una visión demasiado humana⁵⁰.

Séptimo giro. Conclusiones. Un ver entre muchos otros

He optado a lo largo de este texto por rastrear fuerzas y deseos que movilizan diversas prácticas y producciones de arte. Es una decisión metodológica para responder a la libertad de las artes vivas, que no se circunscriben a un repertorio de procedimientos, técnicas, medios o disciplinas, sino que se expanden de forma experimental a los diversos contextos a los que les lleve el deseo vital. La noción de fuerzas, en lugar de anclar y cerrar prácticas en categorías y clasificaciones, permite observar cambios en sensibilidades todavía en gestación, que estas artistas comparten con tantas otras personas en los mundos del arte hoy. Creo que una de las transformaciones consiste en un replanteamiento de la posición del ser humano en el mundo. En estas películas, más en concreto, de su mirada. En ellas y en las últimas piezas se retira la figura humana de la escena; esto no solo significa desviar la atención hacia todo el otro mundo no humano, sino también que este pueda aparecer en su esplendor, sin estar valorado y medido en relación con la

[49] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 68.

[50] Este adjetivo *geológico* lo he tomado de la expresión sugerente *escrituras geológicas* de Rivera Garza. Cristina Rivera Garza, *Escrituras geológicas* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2022). Con él, como hace la autora mexicana, no me refiero a una disciplina occidental que consiste en realidad en una «tecnología de la materia», en este caso dominada por procesos de extractivismo y dirigida a una mirada instrumental, racializada, colonial y objetivante, que aleja al ser humano del entorno en el que vive y del que depende, sino a una mirada que de alguna manera consigue, por momentos, dejar de ocupar el centro del mundo.

escala humana. Por supuesto, sigue habiendo un cuerpo del que es imposible liberarse, el que mira las películas. Y justo ahí es donde pienso que operan estas creaciones, tratando de estimular en él lo que llamo aquí una mirada geológica, una expansión del ver, una mirada que sirva como punto de fuga cuando esta se encierra sobre sí, ignorante de que sus límites naturalizados son a menudo cultural e históricamente específicos. Esa es la impresión que moviliza insatisfacciones con la mirada moderna de excepcionalidad humana, desde la que parece que nuestros ojos son los únicos que importan, cerrada a otras subjetividades precarias desde un régimen de mirada moderna.

La paradoja de estas piezas escénicas y películas consiste en que, por un lado, en ellas todo está orquestado para esos dos ojos frente a la pantalla; pero, por otro, se trata de que abandonen su posición de un sujeto soberano frente a un mundo manso dispuesto a la mirada y se vuelquen sobre las materias, texturas y colores, se pierdan en ellos; que pierdan la escala, que dejen de ver desde las diferencias que la visualidad occidental ha establecido entre cosa y representación, que admitan los fantasmas, las alucinaciones y los espejismos; unos ojos que no solo miren, sino que también sueñen; y que se atrevan lúdicamente a mirar de manera fugaz como observarían otros seres, insectos, animales marinos, en la oscuridad, más allá del tiempo de una escala humana, mirar como lo hace un lago o una montaña, o sabiendo que hay muchos otros ojos y miradas que pueblan el mundo. Y que las miradas circulen y se contagien entre cuerpos, como lo hacen las cualidades de blancura o silueta que describía más arriba, en una afirmación del devenir y la plasticidad de los cuerpos.

Desde esta sensibilidad geológica de la mirada que pienso que moviliza estas películas y piezas, los ojos del público no constituyen el centro de la organización de las cosas visibles y sus dimensiones invisibles; no solo se trata de influenciar, dirigir o satisfacer su mirada, sino de desplegar delante de ellos un mundo maravilloso lleno de muchos otros ojos que brillan, liberan luz, la recogen y distribuyen, un mundo que se ve y te mira y nos sueña. Se trata de encantar la mirada con la seducción de colores, luces y espejos, pero también de alcanzar ese *súper-ver* en el que no miro intentando entender, comprender, clasificar y ordenar, en el que no observo desde la distancia relacionando formas con significados e imágenes con referentes o con otras imágenes, intentando extraer sentidos. Se trata de una mirada en la que también soy lo visto, soy unos de los muchos ojos del paisaje que miran el paisaje. Y que no solo lo miran y lo reflejan, como un espejo manso, sino que lo sueñan: lo producen, lo alteran, lo distorsionan, lo funden con otros elementos, lo imaginan. Un mirar geológico que no sería el del ingeniero de minas observando una montaña, tampoco el de Kant observando una puesta de sol con atento desinterés subjetivo desde el otro lado del abismo que separa el mundo del yo. El mirar geológico quizá permita acercarnos a unos ojos humanos mirando el paisaje como el paisaje se mira a sí mismo, comprendiéndose no como unos ojos excepcionales, los únicos de la creación capaces de soñar, sino como unos ojos más entre los miles de ojos siderales, minerales, vegetales, subterráneos, ciegos, luminosos y brillantes del mundo mismo mirando. Para así, quizá alcanzar la mirada de Lispector, cuando «mis ojos terminarán por no estar separados de lo que veo»⁵¹.

[51] Clarice Lispector en Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 69.

BIBLIOGRAFÍA

ABDERHALDEN, Rolf, «¿Artes vivas?» (*El Herald*, 19 de octubre de 2014). Disponible en: <<https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>> (20/06/2023).

- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid, Hermann Blume, 1987).
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978).
- , *La poética del espacio*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1965).
- BARRIENDOS, Joaquín, «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interrepistémico» (*Nómadas*, n.º 35, 2011), pp. 13-29.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).
- , *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics* (Princeton, Princeton University Press, 2001).
- BLEEKER, Maaike, *Visuality in the theatre. The Locus of Looking* (Hampshire y Nueva York, Palgrave MacMillan, 2008).
- BOEHM, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlín, Berlin University Press, 2015).
- BRANDL-RISI, Bettina, BRANDSTETTER, Gabriele, DIEKMAN, Stefanie, (eds.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* (Berlín, Theater der Zeit, 2012).
- BRANDSTETTER, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Fráncfort, Fischer, 1993).
- , BOEHM, Gottfried, VON MÜLLER, Achatz, (eds.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen* (Munich, Wilhelm Fink, 2007).
- , VÖLKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the body. Körperbilder in Bewegung* (Ostfildern-Ruit, Katje Cantz, 2000).
- BREDEKAMP, Horst, *Teoría del acto icónico* (Madrid, Akal, 2017).
- CARPENTIER, Alejo, *Razón de ser* (La Habana, Letras Cubanas, 1980).
- CIXOUS, Hélène, *"Coming to Writing" and Other Essays* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1991).
- COCCIA, Emanuele, *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*, (Madrid. Siruela, 2021).
- DARRIULAT, Jacques, «Le regard des objets dans la peinture de la Vanité», en Pierre Arnaud y Elizabeth Ángel-Pérez, *Le regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre-États-Unis)* (Paris, Presses de la Université Paris-Sorbonne, 2003), pp. 9-18.
- DE DIEGO, Estrella, «Cosas que el mar devuelve», en Juan Pérez de Ayala (ed.), *Marija Mallo. Naturalezas vivas* (Vigo y Madrid, Galería Guillermo de Osmá, Fundación Caixa Galicia, 2002).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009).
- , *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (Catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Reina Sofía, 2011).
- , *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia, CENDEAC, 2010).
- CHION, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1998).
- *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1997).
- FAUSTO, Carlos, *Art Effects. Image, Agency and Ritual in Amazonia* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2020).

- FEYERABEND, Paul, *La conquista de la abundancia* (Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2001).
- , *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Madrid, Tecnos, 1986).
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, «Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial» (*Creatividad y sociedad*, n.º 19, 2012), pp. 1-31.
- JULLIER, Laurent, *El sonido en el cine* (Barcelona, Paidós, 2007).
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2013);
- MITCHELL, Thomas W., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid, Akal, 2009).
- PONGE, Francis, *De parte de las cosas. Proemios – Doce pequeños escritos* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2017).
- RIVERA GARZA, Cristina, *Escrituras geológicas* (Madrid, Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2022).
- SERRES, Michel, *Eyes (Thinking in the World)* (Londres, Bloomsbury Academic, 2015).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, «La selva de cristal. Notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos» (*Amazonía peruana*, n.º 30, 2007) pp. 85-110.
- ZAYAS, Silvia, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasmas, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Tesis doctoral, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023).

FILMOGRAFÍA

- ê* (Silvia Zayas, 2021)
- Puebla* (María Jerez y Silvia Zayas, 2021)
- Silent Karaoke* (Chus Domínguez y Silvia Zayas, 2010)
- The Boogie Woogie Ghost* (María Jerez y Silvia Zayas, 2018)
- The Movie* (María Jerez, 2010)

OBRAS ESCÉNICAS

- Blob* (María Jerez, 2016)
- Cuadrado, flecha, persona que corre* (Cris Blanco, 2004)
- Las Ultracosas* (Cuqui Jerez, 2019)
- Parallax* (Silvia Zayas, 2016)
- Tálamo* (Juan Domínguez, 2020)
- El fenómeno de las fuerzas ficticias* (Cuqui Jerez, 2016)
- The Real Fiction* (Cuqui Jerez, 2005)
- Unas listas* (Cuqui Jerez, 2013)
- Yabba* (María Jerez, 2017)

Recibido: 7 de octubre de 2023

Aceptado para revisión por pares: 15 de octubre de 2023

Aceptado para publicación: 13 de marzo de 2024

Narrativas teatrales en el sistema mediático actual: nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica

Theatrical Narratives in the Current Media System: New
Forms of Intermediality in Latin America

CAROLINA SORIA^a

CONICET-Universidad de Buenos Aires

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.003>

RESUMEN

Durante los años 2020 y 2021 la virtualidad permitió motorizar a las artes escénicas y generar un nuevo producto cultural surgido de la necesidad y la urgencia de encontrar soluciones creativas frente al contexto de la pandemia COVID-19, que significó el cese de las actividades artísticas de carácter presencial a nivel global y la creación de audiencias digitales y diferidas. El presente trabajo ofrece un recorrido por las diversas formas que asumió la intermedialidad durante ese periodo adverso en la Argentina, Chile, Uruguay y Colombia, poniendo el foco en aquellos proyectos en los que se vinculan prácticas artísticas tradicionales como el teatro en sistemas mediáticos actuales, como la televisión y las plataformas de *streaming*.

Inscribimos a las textualidades examinadas dentro de lo que denominamos post-serialidad, concepto que designa a un sistema textual híbrido y dinámico dirigido a una audiencia digital en el que se articulan formaciones discursivas de procedencia diversa. Las nuevas experiencias intermediales amplían la noción de teatralidad y habilitan formas perceptivas inéditas, al modificar la relación del consumidor con el producto cultural mediante la desmaterialización de la experiencia estética y sensorial y la mediación tecnológica. Se propone examinar los nuevos lazos entablados entre la práctica escénica y las producciones audiovisuales contemporáneas a partir de diferentes modalidades narrativas y expresivas que emergen con la tecnología digital, atendiendo a las numerosas formas de diálogo de los diferentes lenguajes artísticos, con su materialidad, sus procedimientos y sus mecanismos significantes específicos.

Palabras clave: intermedialidad; pandemia; teatro-audiovisual; post-serialidad.

ABSTRACT

During 2020 and 2021 virtuality made it possible to drive the performing arts and generate a new cultural product arising from the need and urgency to find creative solutions in the context of the COVID-19 pandemic, which meant the cessation of face-to-face artistic activities at a global level and the creation of digital and deferred audiences. This paper offers a journey through the various forms that intermediality took during that adverse period in Argentina, Chile, Uruguay and Colombia, focusing on those projects that link traditional artistic practices such as theater in current media systems, such as television and streaming platforms.

We inscribe the textualities examined within what we call post-seriality, a concept that designates a hybrid and dynamic textual system aimed at a digital audience in which discursive formations of diverse origins are articulated. The new intermediate experiences broaden the notion of theatricality and enable unprecedented perceptual forms, by modifying the consumer's relationship with the cultural product through

the dematerialization of the aesthetic and sensorial experience and technological mediation. It is proposed to examine the new links established between scenic practice and contemporary audiovisual productions from different narrative and expressive modalities that emerge with digital technology, paying attention to the numerous forms of dialogue of the different artistic languages, with their materiality, their procedures and their specific signifying mechanisms.

Keywords: intermediality; pandemia; theater-audiovisual; post-seriality.

[a] **CAROLINA SORIA** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) e Investigadora Adjunta de CONICET. Desarrolla sus actividades en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz» de la Universidad de Buenos Aires. Es profesora en la Cátedra «Historia del Cine I» de la Carrera de Artes y en la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, en la misma universidad. Ha realizado estancias académicas en universidades del exterior y publicado en revistas académicas especializadas nacionales e internacionales. Sus principales líneas de investigación se centran en los vínculos entre el cine, el teatro y la televisión.

E-mail: soriacarolina@gmail.com

Introducción

En la diversidad de propuestas narrativas y estéticas que forman parte de nuestro entorno digital —posibilitadas por las nuevas tecnologías e impulsadas de manera imprevista por un contexto de emergencia sanitaria mundial como la pandemia— sobresale la intermedialidad como rasgo común de una pluralidad de proyectos creativos. Entendemos que se trata de una noción que, en su sentido más amplio, estudia la relación entre diferentes medios y que resulta una categoría productiva para reflexionar sobre las prácticas culturales contemporáneas. Sin embargo, el concepto alberga una heterogeneidad de propuestas a lo largo de su historia que obliga a afinar las estrategias y métodos de abordaje ante cada caso de estudio en particular. En esta oportunidad, proponemos examinar los nuevos lazos que se tejen entre las producciones audiovisuales contemporáneas y la práctica escénica, atendiendo a las diversas formas de diálogo que se establecen entre diferentes lenguajes artísticos y sus mecanismos significantes específicos. Situamos, para tal fin, al dominio de las plataformas de *streaming* —territorio de creación de contenidos y producto generalizado de consumo— como disparador del nuevo abanico de posibilidades intermediales, al habilitar la exploración de modalidades de representación divergentes en un nuevo formato y la experimentación de propuestas narrativas y expresivas inéditas. Como vamos a observar, dentro de la heterogeneidad que caracteriza la oferta de estos servicios de entretenimiento y que se vio incrementada en el contexto de pandemia, las artes escénicas se vieron obligadas a aventurarse en nuevos pactos con el audiovisual.

La tecnología digital y las nuevas figuras de representación que emergen con ella constituyen el actual escenario intermedial dentro del cual los diferentes medios se relacionan entre sí. El objetivo de este trabajo es adentrarnos en dicho escenario y organizar un itinerario por la producción audiovisual latinoamericana para establecer, desde una perspectiva sincrónica, una tipología de formas específicas de intermedialidad¹ que examine la variedad de vínculos establecidos entre una práctica artística tradicional como el teatro y los medios digitales. De esa manera, nuestro corpus de trabajo está constituido, en primer lugar, por los ciclos televisivos de ficción conformados por episodios unitarios latinoamericanos y estrenados en la televisión pública como *Temporario* (2021-2022, Uruguay)², *Nuestro teatro* (2021, Chile)³ y *Teatro* (2023, Argentina)⁴; por experimentos audiovisuales en formato de serie web originados en la práctica escénica —realizados por equipos teatrales y concebidos para plataformas en línea— como *Si dejáramos de existir* (2021, Colombia)⁵; y por último, por proyectos surgidos de teatros oficiales como el Teatro Nacional Cervantes de Argentina —que promovió la difusión de obras teatrales vía *streaming* a través del concurso *Nuestro Teatro*⁶— y de espacios culturales pertenecientes al circuito *off* como El Camarín de las Musas, a partir del ciclo *Fotografías* (2020, Argentina)⁷. Como objetivo específico se examina el modo en que se articula el arte escénico con aquellas formas narrativas y expresivas que emergen con la tecnología digital, en una coyuntura adversa que significó el cese de las actividades artísticas de carácter presencial a nivel global. Para ello retomamos el análisis propuesto por Julio Prieto⁸ de examinar desde una perspectiva sincrónica —en la misma línea que Irina Rajewsky— las interacciones entre distintos medios en un determinado contexto histórico como también la especificidad semiótica de cada uno, entendiendo la intermedialidad como un espacio de diálogo entre diferentes prácticas significantes y los medios tecnológicos⁹. La pregunta que funciona como directriz del recorrido y de la organización de los diferentes apartados

[1] Irina O. Rajewsky, «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6, diciembre de 2020). Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>> (20/08/23).

[2] Serie de ficción uruguaya realizada por el grupo teatral El Galpón y emitida por Canal 10, producida en contexto de pandemia por un equipo que reúne a dramaturgos y cineastas.

[3] Ciclo de montajes de obras de teatro chilenas emitido por la televisión pública TVN en un programa semanal.

[4] Versiones de teatro argentinas televisadas curadas por Rubén Szuchmacher emitidas en la TV Pública.

[5] Serie web que cruza el teatro y lo audiovisual del Grupo Púrpura Creativo. <https://purpurareactivo.com/>

[6] Concurso de obras cortas destinado a dramaturgos y autores de todo el país.

[7] Ciclo de obras producidas por el espacio teatral El Camarín de las Musas y con realización audiovisual de Rueguet Films. Si bien la iniciativa fue discontinuada, su primer proyecto, *La materia oscura*, escrito y dirigido por Daniel Veronese y Mariano Saba, se estrenó en la página web de la sala.

[8] Julio Prieto, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica» (*Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 1, 2017), p. 11.

[9] Ruth Cubillo Paniagua, «La intermedialidad en el Siglo XXI» (*Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n.º 2, septiembre-febrero de 2013).

apunta a reflexionar en qué medida podemos abordar las obras vinculadas a los nuevos medios en su especificidad, atendiendo al modo en que formaciones discursivas de procedencia diversa interactúan en el terreno digital y originan un nuevo producto cultural de naturaleza eminentemente intermedial.

En función de la aproximación metodológica propuesta inscribimos a las diferentes producciones intermediales que conforman nuestro corpus de trabajo dentro de lo que denominamos post-serialidad¹⁰, en tanto constituyen un sistema textual híbrido y dinámico dirigido a una audiencia digital global, dentro del cual se congregan configuraciones enunciativas de diferente origen que analizamos en este trabajo en términos de intermedialidad. Una noción que resulta productiva porque permite dar cuenta de los contactos e interferencias entre los medios institucionalizados y aquellos nuevos que surgen con los avances tecnológicos¹¹. Ambos términos —post-serialidad e intermedialidad— se integran adecuadamente para abordar las textualidades que se originan en el interior de un fenómeno contemporáneo de la industria audiovisual, caracterizadas, en primera instancia, por la heterogeneidad narrativa —en cuanto a la pluralidad de temáticas, estéticas y géneros—; en segunda instancia, por diferentes formatos expresivos que admiten diversos modos de exhibición y lanzamiento; y, por último, por la desmaterialización o la ausencia de un soporte físico, que incide de manera decisiva en la disponibilidad de los contenidos audiovisuales, muchas veces efímeros y transitorios.

La escena teatral en el cine, la televisión y las plataformas

Las diversas modalidades de expresión que abordamos en este artículo constituyeron soluciones creativas en un momento de parálisis de la actividad artística, las cuales entablaron un diálogo en un nuevo formato entre mecanismos narrativos y expresiones estéticas procedentes de diferentes sistemas de representación. Los proyectos —concebidos por grupos teatrales para medios digitales— ampliaron la noción de teatralidad al liberar al teatro y al cuerpo del actor del espacio tangible y material del espacio escénico¹² y lograron alcanzar un volumen más amplio de audiencia. Todos ellos habilitaron formas perceptivas inéditas al modificar la relación del consumidor con el producto cultural, mediante la desmaterialización de la experiencia estética y sensorial y la mediación tecnológica.

El cruce e intercambio de los diferentes lenguajes artísticos no es una práctica exclusiva del escenario mediático actual, sino que forma parte de la historia estética de cada disciplina. El vínculo del cine y, posteriormente, el de la televisión con el teatro se remonta a los albores de cada uno de estos dispositivos tecnológicos. En sus etapas iniciales de carácter indiferenciado, progresiva institucionalización y paulatina configuración de un lenguaje propio, el cinematógrafo y el sistema televisivo se caracterizaron por la averse de argumentos y la necesidad de acudir a los modelos temáticos de otras tradiciones culturales, como el periodismo, el deporte, el teatro popular, el circo, la literatura, la radio y la narrativa religiosa. De esa manera, las primeras producciones de imágenes en movimiento conformaron un repertorio de géneros a partir de su contacto con las formaciones intertextuales disponibles¹⁴ hasta convertirse en el medio cultural dominante del siglo xx. El imperio del cine se construyó así gracias a múltiples influencias y a su capacidad de asimilación de lo diferente, para integrarlo a sus fines y utilizarlo como instrumento de renovación y cambio¹⁴.

[10] Carolina Soria, «Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad» (*Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 2022). Disponible en: <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2022-2-21-d04/>> (16/08/2023).

[11] Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo, *Intermedialidad. Modelo para armar* (Francia, Éditions Orbis Tertius, 2018).

[12] Ofelia Meza, «Teatro pandémico: las apariciones intermediales» (*Revista Caiana*, n.º 17, 2020), pp. 192-203.

[13] Mónica Dall'Asta, «Los primeros modelos temáticos del cine», en *Historia General del Cine. Vol. I*. (Madrid, Cátedra), pp. 241-285.

[14] Vicente Sánchez Biosca, «La asimilación de la vanguardia por Hollywood», en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona, Paidós, 2004), pp. 137-158.

Las relaciones entre el teatro y el cine han ido variando a lo largo de la historia y su encuentro se ha producido con menor o mayor fluidez dependiendo del periodo y las circunstancias históricas, culturales y tecnológicas. Según Emeterio Diez Puertas existen tres campos de investigación sobre dicho vínculo: el primero versa sobre el carácter del cine y su incidencia en el medio teatral de comienzos de siglo; el segundo, se centra en los estudios temáticos concernientes al examen de obras teatrales adaptadas al cine; y el tercero, consiste en el análisis formal de los trasvases expresivos entre ambos medios¹⁵. Los argumentos, procedimientos y los elencos teatrales utilizados por el cine de los comienzos fueron cruciales para darle legitimidad y prestigio dentro del campo cultural, al elevar las películas a obras de arte y atraer a un público formado. Con el sonoro, se produjo una ola de filmaciones de representaciones teatrales bajo la rúbrica peyorativa de teatro filmado, una las modalidades básicas de las relaciones entre ambos medios que propone Abuin González y despreciada generalmente por ser considerada bajo cine¹⁶. Si bien son numerosas las variantes en las que el teatro se ha manifestado en el cine a lo largo de su historia, las apropiaciones no se dieron de manera unidireccional. Por ejemplo, sobre el pasaje inverso Óscar Cornago Bernal señala la influencia estructural del cine en la dramaturgia hacia las décadas del cincuenta y sesenta, especialmente en el teatro realista de Tennessee Williams y Arthur Miller por su marcado acento narrativo¹⁷. Con la innovación tecnológica y lo digital al servicio de las diferentes artes tradicionales —y el potencial de crear y desarrollar una nueva cultura—, el teatro también se fue complementando con el audiovisual y logró expandir sus posibilidades narrativas y expresivas. Diferentes formas de aproximación de la práctica escénica con los dispositivos tecnológicos dieron lugar a nuevas dramaturgias y experiencias artísticas, como las escenificaciones multimedia teatrales de la directora británica Katie Mitchell a comienzos del nuevo siglo, las cuales combinan el uso del lenguaje cinematográfico y los recursos audiovisuales de la escena con el objetivo de mostrar el proceso de creación cinematográfico¹⁸.

La televisión también acudió a artistas de otros medios para construir legitimidad, ofrecer productos de calidad y configurar un lenguaje y una estética propia. En sus primeras décadas en la Argentina, los ciclos de teatro en televisión tuvieron un lugar destacado en la reducida grilla horaria, inicialmente con transmisiones realizadas desde el teatro y luego con puestas construidas en los estudios. En esta etapa inicial de experimentación y permeabilidad, el medio incorporó prácticas del teatro independiente y su concepción como hecho integral¹⁹, gracias a la participación de autores consagrados, directores reconocidos y elencos actorales de compañías teatrales nacionales.

Situándonos en el escenario mediático actual, el carácter ubicuo y la accesibilidad de los portales de internet también permiten absorber experiencias culturales producidas en otros ámbitos. En ese sentido, las plataformas se han instalado de la misma manera que el cine se situó a comienzos del siglo xx dentro de la industria cultural de masas, y posteriormente la televisión, como un «compendio universal de la cultura occidental, [...] como un dispositivo de divulgación dotado de una capacidad de penetración social sin precedentes»²⁰. Las obras audiovisuales que emergen al interior del nuevo entorno recuperan la serialidad devenida en modelo dominante e independiente de jerarquías culturales²¹. Lo digital favorece el borrado de los límites y por tanto la convergencia de los modos de producción y recepción del cine, la televisión y el teatro, obligando a redefinir las categorías que describen sus prácticas tradicionales. El cruce e intercambio de lenguajes procedentes de diferentes disciplinas plenamente codificadas se resuelve en nuevas formas expresivas y narrativas —entre las que se

[15] Emeterio Diez Puertas, «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión» (*Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 2000), pp. 73-88.

[16] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).

[17] Óscar Cornago Bernal, «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, 2004), pp. 595-610.

[18] María Caudevilla Rodríguez, *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

[19] Mirta Varela, *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).

[20] Mónica Dall'Asta, «Los primeros modelos temáticos del cine», p. 243.

[21] Ariane Hudelet y Anne Crémieux (eds), *Exploring Seriality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Television* (Londres y Nueva York, Routledge, 2021), p. 1.

encuentran las experiencias planteadas en *live-streaming* a través de las redes— las cuales son consumidas a través de múltiples pantallas y precisan de terminologías necesariamente actualizadas —y probablemente provisorias— para poder abordarlas.

Ante la naturaleza expansiva, polimorfa e interdisciplinaria del campo de estudio²², nociones como post-televisión²³, televisión *post-broadcasting*²⁴ e hipo-televisión²⁵ se ensayan desde el ámbito académico para acompañar y comprender su evolución, describir sus particularidades, dar cuenta de las nuevas formas de creación y consumo como también de la «aparición de prácticas híbridas donde convergen ciertos elementos del *broadcasting* con la lógica de las redes digitales»²⁶. En ese sentido la noción de post-serialidad que proponemos contiene una diversidad de manifestaciones intermediales contemporáneas que actualizan la narración episódica mediante la proliferación de modelos de producción y formas de exhibición en múltiples dispositivos.

Uno de los interrogantes que atraviesa esta atmósfera en constante transformación a la hora de examinar los nuevos contenidos audiovisuales es si podemos hablar en la actualidad de cine en su sentido primigenio, si tenemos en cuenta que en sus etapas iniciales aquello que constituía su rasgo distintivo era el ser un acontecimiento colectivo que implicaba la proyección de películas en un espacio circunscripto a una sala cinematográfica. De la misma manera ¿podemos referirnos a la televisión en los términos que la definían originalmente como un sistema de transmisión de imágenes a distancia reproducidos en un aparato receptor? Desde luego que la revolución digital no ha dejado indiferentes ni caducos a los modos de producción tradicionales, a la generación de contenidos y a la forma de consumo de ambos medios de entretenimiento e información. En todo caso los medios han sido fortalecidos con la llegada de las plataformas digitales, tal como señala Rivera-Betancur al referirse al sistema televisivo.

Dentro de las nuevas formas productivas se encuentran diferentes experiencias y proyectos en los que el teatro desafía sus esquemas narrativos y expresivos tradicionales al adentrarse en el universo de las plataformas. Las diversas modalidades proponen un camino inverso al de prácticas más asentadas y estudiadas, como la utilización de los medios tecnológicos en el teatro contemporáneo. En los casos que analizamos, no se trata de obras teatrales enriquecidas o complementadas con los avances en materia de tecnología, sino de obras en las cuales los significantes teatrales exploran en un nuevo medio sus herramientas y recursos narrativos y expresivos para crear un producto audiovisual sin precedente. Es así que, en las diferentes representaciones que asume la práctica escénica en contacto con la cultura digital y con un nuevo soporte, la escritura dramática indaga nuevas posibilidades para construir sus universos ficcionales. Y es en dicho proceso que la dramaturgia desarrolla una particular «poética del ciberespacio», con un espectador formado por otras experiencias mediáticas, con autores estimulados por el repertorio temático de las redes sociales y con un soporte digital que le sirve de apoyo mediante la hipertextualidad²⁷.

Iniciemos entonces nuestro itinerario atendiendo a las condiciones particulares de producción de aquellas obras audiovisuales concebidas desde la práctica escénica para su emisión en la televisión pública y abierta y/o en las plataformas de *streaming*. Nos detendremos especialmente en proyectos de obras teatrales reconocidas y reversionadas para su emisión televisiva —como las experiencias argentinas y chilenas *Teatro y Nuestro Teatro* respectivamente—, como también en propuestas que parten de ideas originales y son desarrolladas por grupos teatrales y articuladas con el lenguaje audiovisual, como la serie de televisión uruguaya *Temporalario*.

[22] Ariane Hudelet y Anne Crémieux (eds.), *Exploring Sexuality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Television*.

[23] Jean-Louis Missika, *La Fin de la télévision* (Paris, Seuil, 2006).

[24] Carlos A. Scolari, «TvMorfosis: la evolución de la televisión» (*Hipermediaciones*, 2015). Disponible en: <<https://hipermediaciones.com/2015/12/07/tvmorfosis-la-evolucion-de-la-television/>> (28/06/24).

[25] Jerónimo Rivera-Betancur, «TV entre comillas: La hipo-televisión pandémica» (*Razón y Palabra*, n.º 114, 2022), pp. 539–556.

[26] Carlos A. Scolari, «TvMorfosis: la evolución de la televisión».

[27] María Ángeles Grande Rosales, «El espectador digital y el teatro diseminado» (*Bulletin of Spanish Studies*, 2020), p.36.

[28] Disponible en: <<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/el-teatro-vuelve-a-la-television/>>

[29] Un antecedente del trabajo conjunto entre directores teatrales y cinematográficos en la Televisión Pública lo encontramos en el 2007. Durante ese año la emisora estatal convocó la participación de reconocidos artistas del campo cultural para que, a partir de guiones originales, cada dupla realizara un unitario presentado en el «Ciclo 200 años» (Carolina Soria, «Ciclo 200 años»: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina» (*Revista Imagofagia*, n.º 14, 2016), pp. 1-26. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1157> (30/08/2023).

[30] Además de esta obra realizada junto a Franco Verdoia en la dirección audiovisual, *Teatro* ofrece la posibilidad de ver versiones de *Absentha*, de Alejandro Acobino, con dirección escénica de Ana Sánchez y Ana Piterberg en dirección audiovisual; *Ubu Patagónico*, de Mariana Chaud, con dirección escénica de la autora y de Alejo Moguillansky; *Por culpa de la nieve*, de Alfredo Staffolani, con dirección del autor y de Diego Lublinsky; *Un domingo en familia*, de Susana Torres Molina, con dirección de Juan Pablo Gómez y José María «Pigu» Gómez; *La vida extraordinaria*, de Mariano Tenconi Blanco, con dirección del autor y de Fernando Salem; y *Griegos*, creación colectiva a partir de *Agamenón* de Esquilo, con la dirección de Daniela Martín y Rodrigo Guerrero.

[31] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, p. 47.

[32] Emanuel Respighi, «Teatro nuevo ciclo de la TV Pública» (*Página 12*, 2023). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/569836-teatro-nuevo-ciclo-de-la-tv-publica> (05/09/23)

[33] Disponible en: <https://www.tvpublica.com.ar/post/szuchmacher-es-increible-la-calidad-del-teatro-argentino-pero-el-mercado-a-veces-impone-sus-reglas?fbclid=IwAR15SK-Jd1jSwEMSntESrFsuprhEuStsK-QC8fAngVb3OpWzma21_scoyBZA> (10/09/23).

Teatro es un programa emitido en la Televisión Pública de Argentina con versiones televisivas de espectáculos teatrales reconocidos y pertenecientes al circuito independiente, ideado por el realizador teatral Rubén Szuchmacher durante la pandemia y propuesto a fines de 2021. El proyecto recién tuvo su estreno en el 2023 en un contexto sanitario diferente al de los casos anteriores y fue anunciado por la prensa con titulares que celebraron el regreso del teatro a la televisión «con lenguaje audiovisual y dándole lugar a clásicos del *off* porteño»²⁸. Se trata de un ciclo curado por el mismo Szuchmacher, quien seleccionó obras teatrales de larga trayectoria creando pares de trabajo entre directores escénicos y audiovisuales con el objetivo de elaborar una versión de las mismas destinada al espacio televisivo²⁹ y generar así un nuevo producto: teatro en formato audiovisual. El ciclo está constituido por siete versiones de obras teatrales que, lejos de ser «teatro filmado», busca adaptar una forma de expresión a otro medio cuyos recursos y procedimientos ofrecen una nueva mirada y un modo de narrar inédito sobre el texto dramático original. Como señala María Marull, directora de *La Pilarcita* que inaugura el ciclo y que lleva nueve años en cartel en las salas porteñas, el desafío frente a esta propuesta fue descubrir una nueva dimensión del material a partir del lenguaje audiovisual, con el objetivo de mantener la esencia y la estética de la obra³⁰. Para ello, se trabajó de manera conjunta entre escenógrafos, vestuaristas e iluminadores del teatro y del canal, se eliminó la cuarta pared y se creó una escenografía en 360 grados. Esto le permitió a la directora crear una nueva perspectiva sobre la obra, generando puntos de vista que complejizan y enriquecen el punto de vista frontal de una obra teatral tradicional y ofrecen una variedad de planos sobre los personajes. Una complejidad lograda mediante lo que Aumont denomina *découpage*, un recorrido intelectual y estético que le da al texto dramático su cualidad cinematográfica y que el teórico define como «la encarnación de la diferencia entre el cine y el teatro»³¹. Sobre su experiencia con el nuevo lenguaje Marull expresó:

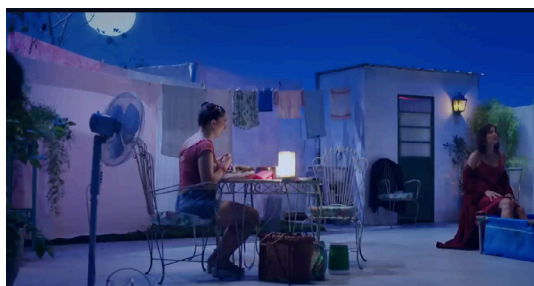
algo del tono y de la cercanía que da la tecnología, la cámara, ese ojo de la cámara tan cerca y que uno puede ir y venir y tener más sutilezas, nos hizo revisitar y repensar partes del texto. Porque en una función el trazo es más grueso, en el sentido de que hay que proyectar la voz y se tiene que entender y no hay tanta sutileza³².

En una entrevista Szuchmacher señala varios motivos que subrayan la importancia de este ciclo. Por un lado, la creación del programa representa la posibilidad de federalización de obras estrenadas en el centro porteño —punto neurálgico de la oferta teatral nacional— frente a la dificultad de encarar giras de producciones teatrales a lo largo y ancho del país. Por otro lado, mientras se trata de un proyecto idóneo para la televisión pública que busca ofrecer servicios culturales de calidad y construir ciudadanía, resulta impensable en un canal comercial sujeto a los niveles de audiencia y determinado por los anunciantes. Y, por último, la necesidad de que la televisión difunda ficción a partir de un nuevo producto que articula el trabajo de un director escénico y un realizador audiovisual: «no es teatro por la ausencia de la presencialidad, pero tiene todos los rasgos de esa representación: el texto, los actores y el arte»³³. Finalmente, en un momento de crisis como el que atraviesa la Argentina —en el que prevalecen los *realitys shows*, los certámenes y las novelas extranjeras— la realización de este tipo de ciclos se vuelve imperiosa para construir la identidad cultural del país.

Detengámonos brevemente en *Nuestro teatro*, una coproducción de TVN y Cultura Violeta³⁴ que llevó a la pantalla abierta y en horario central (sábados por la noche)



«La Pilarcita», Teatro. Televisión Pública, Argentina.



un ciclo de obras de comedias chilenas exitosas³⁵, representadas por un elenco rotativo formado por reconocidos actores y actrices, como Sergio Hernández, Sandra Solimano, Julio Jung, Catherine Mazoyer, Rodrigo Bastidas, Elena Muñoz, Gabriel Prieto y Magdalena Max-Neef, entre otros. Este proyecto, estrenado en 2021 y dirigido por el director de cine Rodrigo Sepúlveda, fue concebido en el contexto de pandemia y significó un espacio laboral para las compañías de teatro en un momento de parálisis de las actividades culturales, al tiempo que permitió visibilizar y acercar las artes escénicas a espectadores televisivos y formar nuevas audiencias para el futuro. Si bien se trata de un registro audiovisual, paradójicamente conserva el carácter efímero e irrepetible de una representación teatral al no estar disponible para su visualización. Únicamente los avances en internet y fotografías permiten reconstruir una puesta en escena eminentemente teatral que evidencia el artificio, especialmente por el aparato lumínico, las escenografías con decorados pintados y la apertura de la cuarta pared. Como planteamos al comienzo, la desmaterialización y la ausencia de un soporte físico de este tipo de obras —uno de los rasgos de la post-serialidad—, tienen como consecuencia la dificultad de conservar los contenidos audiovisuales que se manifiestan en una coyuntura específica, los cuales significan un acontecimiento cultural al tiempo que constituyen un documento epocal, elementos claves en la historia de las representaciones de un país.

Javiera Blanco, directora de la productora Cultura Violeta, expresó sobre este ciclo que se trató de un proyecto acorde con el contexto, que busca que la televisión pública y abierta se responsabilice de promover la cultura y educar a ciudadanos y ciudadanas a través de productos de calidad, recuperando en ese sentido el rol cultural y educativo abandonado por los medios de comunicación. El objetivo de que el teatro se visibilice a través de la televisión abierta —según la responsable de la productora como también de la directora de programación de TVN, Isabel Rodríguez³⁶— es crear audiencias y brindar la posibilidad de que la gente que no tiene acceso a esta forma de expresión artística pueda verla y asista a las salas una vez que se retome la presencialidad. Asimismo, Blanco señala que la elección del género de comedia obedece a la necesidad de devolverle a la población alegría, diversión y salud mental en un contexto de miedo e incertidumbre³⁷.

Un caso diferente lo encontramos en *Temporario*, una serie televisiva uruguaya emitida por Canal 10 —el primer canal abierto del país— y en plataformas de *streaming*, realizada por la institución teatral El galpón (fundada en 1949) y por Lavorágine Films. Se trata de una idea original de Esther Feldman, guionista y escritora argentina de gran trayectoria, llevada a cabo por guionistas de cine destacados de Uruguay como Rodolfo Santullo, Josefina Trías, Gabriel Calderón, Ana Guevara, Federico Borgia y Carlos Morelli y por un elenco integrado por sesenta actores y actrices. La serie, que

[34] Productora especializada en gestión y desarrollo de proyectos del área artístico cultural: <https://www.culturavioleta.cl/>

[35] Entre las obras presentadas se encuentran *Hijos de su Madre*, *¿Llegó la nana?*, *Matrimonio: Sobrevivientes*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *La vecina de arriba*.

[36] Disponible en: <<https://www.tvn.cl/cultura/nuestro-teatro/noticias/tvn-extiende-ciclo-de-nuestro-teatro-en-su-horario-estelar-del-sabado-4846972>> (02/09/23).

[37] Gonzalo Ibarra, «Teatro vuelve a la TV este sábado y busca aportar a la salud mental de las familias» (*Cultura Veintiuno*, 2021). Disponible en: <https://www.cultura21.cl/teatro-vuelve-a-la-tv-este-sabado-y-busca-aporar-a-la-salud-mental-de-las-familias/> (1/09/23).



Nuestro Teatro. Televisión Nacional de Chile.

está dirigida por el realizador Guillermo Casanova y la participación de Pablo Dotta, Carlos Morelli, Federico Borgia y Diego «Parker» Fernández en la dirección de algunos capítulos, está conformada por ocho episodios autoconclusivos de treinta minutos de duración y de emisión semanal. En cada uno de ellos se desarrolla una historia enmarcada espacialmente en un departamento de alquiler temporario ocupado por inquilinos circunstanciales. Si bien la locación mantiene la unidad de los capítulos, cada uno de ellos está escrito por diferentes autores que abordan géneros narrativos diversos.

El ciclo contó con el apoyo de los fondos Montevideo Audiovisual y el Programa Uruguay Audiovisual (PUA) y fue filmado en un set construido en la Sala Campodónico de El Galpón, con capacidad de ochocientas localidades. En la realización del proyecto participaron técnicos del espacio teatral que trabajaron conjuntamente con técnicos provenientes del mundo audiovisual. Héctor Guido, director de la sala, relata que el objetivo no fue hacer teatro filmado ni televisión, sino crear un lenguaje diferente y circunstancial, una solución creativa ante la situación dramática que atravesó el teatro independiente en el contexto adverso de la pandemia³⁸. Con eso en mente, el equipo debió reformular para el registro televisivo cada uno de los aspectos del quehacer teatral: la producción, el trabajo del actor, la iluminación, el sonido, la dirección de arte y, en lugar de dramaturgos, la tarea de guionistas especializados para la escritura del guion. Cada una de las instancias de trabajo del equipo teatral tuvo que atravesar un proceso de reconversión y aprendizaje orientado a crear un material destinado a un medio de comunicación masivo. El proceso creativo implicó ensayar los guiones como si fueran una pieza de teatro —especialmente para el acercamiento y la construcción de los personajes— para luego trabajar con los profesionales del cine y la televisión los recursos a utilizar en función de poder dominar la expresividad de los actores frente a las cámaras. De esta manera, *Temporario* representa una ficción inédita que mezcla el lenguaje del teatro, el cine y la televisión de la mano de sus profesionales en una experiencia que expande los límites del teatro para acercarse a la estructura del serial y con recursos audiovisuales indagar en diversos géneros narrativos. Una propuesta que, en un contexto de parálisis de la actividad teatral y que, como antes señalamos, imposibilita la presencialidad que lo caracteriza, transforma su modus operandi y amplía su público potencial a través del *streaming*.

[38] Disponible en: <<https://mediospublicos.uy/temporario-serie-televisiva-desde-teatro-el-galpon/>> (02/09/23).



Teatro El Galpón, Uruguay.

Este proyecto cultural da cuenta de un modo particular en que la práctica escénica se imbuje en un territorio ajeno como el ámbito del audiovisual y explora y aprende las posibilidades técnicas, narrativas y expresivas que este le ofrece. Si bien en cada episodio prevalece la unidad de lugar y de acción —que junto con el tiempo forman parte de la regla clásica de las tres unidades— la movilidad de la cámara interviene en los valores de los planos —al acercarse a los actores, variar las distancias y privilegiar detalles de la escenografía— y rompe el equilibrio de la visión completa del escenario, los decorados y los actores como unidad del teatro. El tiempo es reconstruido mediante las operaciones de manipulación del montaje, que funciona como garantía del progreso y de la continuidad narrativa y «aleja al cine del teatro sin dejar que el primero pierda nunca de vista al segundo»³⁹. La calidad de esta serie de ficción y el reconocimiento que cosechó significó la posibilidad de realizar una segunda temporada, disponible al igual que la primera en el portal argentino *teatrix.com* (en la sección Uruguay), en el Portal Espectacular y en la página web del Canal 10.

Sin adentrarnos en el análisis textual de los episodios, proponemos en cambio examinar algunos de los procedimientos que dan cuenta del modo en que esta ficción articula el lenguaje audiovisual con el del teatro. Si bien todos los episodios respetan la unidad espacial y un lapso temporal acotado (dos o tres días) por la cualidad temporaria del arrendamiento, algunos de ellos emplean recursos visuales afines a la escena teatral que garantizan la continuidad espacial. Nos referimos a los planos secuencias, en los cuales se acentúa la profundidad de campo y prevalece el movimiento de la cámara que sigue a los personajes favoreciendo la unidad de la acción dramática. Otros, en cambio, apelan a procedimientos que promueven la discontinuidad y la fragmentación, como los planos de corta duración, la variación escalar de los mismos y la utilización de *flashbacks* para justificar situaciones del presente de la acción. Se trata en este caso de «operaciones puramente cinematográficas, con el fin de abolir de alguna manera las condiciones primeras de la enunciación teatral, de *desteatralizar* el producto final»⁴⁰.

[39] Charles Tesson, *Teatro y cine* (Barcelona, Paidós, 2012), p.28.

[40] Anxo Abuín González, *El teatro en el cine*, p. 16.



«Tiempo de amigas», *Temporario*. Canal 10, Uruguay.

Finalmente, el momento emblemático por excelencia que sella la sinergia entre el lenguaje teatral y el audiovisual, en un movimiento que va revelando el artificio, se representa en el plano secuencia que acompaña a los créditos finales de cada episodio. La cámara se retira del departamento construido sobre el espacio escénico mediante un *travelling* de alejamiento, pasa por el patio de butacas y recorre el vestíbulo de la sala hasta llegar a la calle, para finalmente mostrar al espectador la marquesina y la fachada del Teatro El Galpón. Se trata de un gesto final y nostálgico de clausura que replica el recorrido habitual del espectador tras haber presenciado una representación teatral, pero, esta vez, mediado por una cámara. Una manifestación visual que materializa la tensión entre la presencia viva, el cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores en un mismo espacio y tiempo (lo que Jorge Dubatti denomina convivio como base fundamental del acontecimiento teatral) y la desterritorialización por intermediación tecnológica (tecnovivio)⁴¹.

Como podemos observar, estos proyectos televisivos que forman parte de nuestro trayecto resultan paradigmáticos de la necesidad de los espacios teatrales de modificar, al menos de forma provisoria, sus dinámicas de funcionamiento. La noción de remediación propuesta por Jay David Bolter y Richard Grusin⁴² —como nuevo sistema de acceso a producciones culturales anteriores— permite reflexionar sobre esa representación o transformación de un medio en otro que orienta nuestro análisis. Se trata de una característica definitoria de los nuevos medios digitales y que constituye su unicidad como también aquello que la niega, en tanto el sistema mediático actual funciona en una dialéctica permanente con medios anteriores, especialmente con aquellos analógicos devenidos en digitales. El concepto implica una operación que, lejos de borrar la diferencia entre ambos medios, la subraya, al mantener la especificidad de la estructura dramática de los textos teatrales y la labor dramatúrgica. Al mismo tiempo es un procedimiento que hace visible su adaptación mediante la discontinuidad y la fragmentación, uno de los rasgos esenciales de los medios digitales. Se trata, en definitiva, de la «utilización de elementos del lenguaje de un medio por parte de otro, pero no directamente en cuanto tales, sino adaptados al propio del medio que

[41] Jorge Dubatti, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo» (*Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n.º 9, 2015), p. 46.

[42] Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MIT Press, 1999).

los acoge, traducidos o emulados con su propia semiótica, representados temática o formalmente»⁴³. Es en ese proceso interactivo de diferentes prácticas creativas en donde se manifiesta un nuevo universo expresivo intermedial, obligado por las circunstancias históricas y emergente del sistema mediático actual. Y es justamente sobre dicho proceso que los diferentes casos que venimos revisando pretenden dar cuenta.

Obras teatrales vía *streaming*

Además de obras teatrales televisadas hubo otros casos en los cuales la práctica escénica incursionó en el mundo digital. Tal es el caso de *Nuestro Teatro*, un concurso de obras teatrales cortas (de entre veinticinco y cuarenta minutos) promovido por el Teatro Nacional Cervantes al comienzo del confinamiento. El objetivo del proyecto fue contribuir al desarrollo de las artes escénicas, impulsar la generación de contenidos por parte de autores teatrales argentinos y garantizar fuentes de trabajo para el personal vinculado al sector⁴⁴. El programa seleccionó (de 1.548 trabajos presentados) 21 obras no estrenadas de autores nacionales o residentes en la República Argentina para ser representadas y filmadas en la sala María Guerrero y, posteriormente, ser compartidas de manera gratuita en el canal de YouTube Cervantes Online⁴⁵. También se otorgaron menciones a 36 textos y se seleccionaron 12 obras representativas de las distintas regiones del país para ser filmadas en sus respectivas provincias en colaboración con el Instituto Nacional del Teatro, con elencos y directores locales. La selección de las obras priorizó incluir una heterogeneidad de voces que dieran cuenta de la variedad dramática que se desarrolla en todo el país. Entre los diferentes estilos presentados, las temáticas abordadas estuvieron vinculadas con el contexto pandémico, los ambientes distópicos, el revisionismo histórico y la comedia de situación. Según señalaron los jurados del concurso, los preceptos que primaron entre las obras seleccionadas fueron la perspectiva de género, la diversidad sexual, el análisis de la sociedad argentina postcolonial y el federalismo⁴⁶.

Entre las obras realizadas se encuentra *Civilización*, escrita por Mariano Saba⁴⁷ y dirigida por Lorena Vega, cuya trama se sitúa en el año 1792 durante el Virreinato del Río de la Plata, en plena peste de la viruela. Con vestuario de la época colonial, la puesta en escena audiovisual del texto dramático se construye de manera frontal mediante planos generales y planos medios que identifican el punto de vista con el de un espectador teatral. Como expresa Saba en una entrevista a propósito de *La materia oscura* (sobre la que nos detendremos a continuación), el registro filmico queda en un plano subsidiario en la construcción del universo ficcional, al enfatizarse lo teatral al servicio de las necesidades de la actuación y de la historia. Justamente, las críticas y reseñas de este proyecto impulsado por el teatro nacional destacaron que las propuestas no buscan esconder su teatralidad, sino magnificarla: «no se intenta hacer un cruce de lenguajes entre los modos teatrales y el registro audiovisual, sino que se realza el espacio teatral, el tipo especial de actuación y su puesta en escena»⁴⁸. Ese reconocimiento de la fuente teatral es lo que Bazin⁴⁹ denomina «super-teatro» —y Aumont «sobreteatralidad»⁵⁰— para referirse a aquellos films que no ocultan las convenciones escénicas, sino que las subrayan, en los cuales la cámara respeta la naturaleza simbólica y representativa del decorado teatral, aumenta su eficacia en su relación con los personajes y despliega un mundo imaginario de existencia teatral.

Civilización nos traslada a la época de la colonia para hablar de un tema tan actual como la situación del teatro y las salas cerradas en un contexto excepcional como el

[43] José Antonio Pérez Bowie, y Antonio Jesús Gil González (eds.), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (Madrid, Sial Pígmalión, 2017), p. 16.

[44] Si bien no forma parte del corpus de análisis de este artículo, también en la Argentina el Ministerio de Cultura a través del Complejo Teatral de Buenos Aires, presentó «Modos híbridos», un ciclo de propuestas audiovisuales de teatro, danza, títeres y música creadas por artistas cuyas obras estaban programadas para la Temporada 2020.

[45] Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UC4jy_lyxzt9ga1Qp_TfUeQ> (08/09/23).

[46] Horacio Vera, y Milena Rivas, «¿Cuántas dramaturgias posibles? Género y federalismo en la convocatoria Nuestro Teatro» (*Jóvenes Periodistas*, Teatro Nacional Cervantes, 2020). Disponible en: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota_NT_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-jurado.pdf> (7/09/23).

[47] Autor, junto a Daniel Veronese, de *La materia oscura*, perteneciente al ciclo *Fotografías*.

[48] Mercedes Méndez, «Ver teatro en pandemia: las mejores propuestas del Cervantes online» (*Infobae*, 2021). Disponible en: <<https://www.infobae.com/cultura/2021/05/25/ver-teatro-en-pandemia-como-disfrutar-las-obras-el-cervantes-online/>> (05/09/23).

[49] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 2004), p. 163.

[50] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, p.62.



«Civilización», *Nuestro teatro*. Teatro Nacional Cervantes de Argentina. Canal de YouTube Cervantes Online, Argentina.

de la pandemia. Tras el incendio del teatro la Ranchería durante la representación de *La dama boba*, de Lope de Vega⁵¹, y ante la pregunta desahuciada de uno de los personajes: «¿Que será de las obras, de las actrices, del público ¿Qué será del teatro en esta tierra maldita?», otro responde: «Si son como el fénix de esa obra nacerán de nuevo». Una alusión indudable a la actividad teatral —que gracias a las diferentes estrategias intermediales desarrolladas— supo y pudo hacer frente a la adversidad para renacer de sus cenizas.

También *Fotografías* (2020) fue la primera obra audiovisual producida por la sala teatral porteña El Camarín de las Musas y con registro audiovisual de Rueguet Film. Se trata de un ciclo de episodios unitarios de cuarenta minutos de duración, realizado en contexto de pandemia y filmado en la misma sala, cuyas funciones se dieron por *streaming* en la página web del espacio cultural. Si bien el proyecto se discontinuó y no se concretó en su totalidad, la primera entrega presentada bajo el nombre de *La materia oscura* estuvo dirigida por Daniel Veronese y Mariano Saba, con un elenco compuesto por Claudio Da Passano, Guido Botto Fiora y Mónica Raiola. Los autores reflexionaron sobre esta experiencia particular como un acuerdo transitorio del teatro con el audiovisual, obligados en plena cuarentena a explorar un soporte ajeno a su práctica que les permitió generar una nueva expresión estética. Como señala Veronese, el ciclo se presenta en un formato filmado cinematográficamente con un sistema teatral —al ser un acontecimiento escrito y actuado por gente de teatro—. El objetivo, según el director y al igual que los otros proyectos que venimos examinando, no era hacer teatro filmado, sino elaborar contenido teatral de manera televisiva, al estilo del programa *Situación límite* emitido por la emisora estatal (en aquél entonces ATC) en 1983⁵².

En una entrevista personal a Mariano Saba, el dramaturgo relata algunos de los desafíos de llevar a cabo este tipo proyecto, como escribir el material en tiempo récord (menos de un mes) y realizar los ensayos por Zoom y en la sala únicamente dos días.

[51] Conocido como «fénix de los ingenios».

[52] Oscar Ranzani, «Daniel Veronese y Mariano Saba: 'Lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual'» (*Página 12*, 2020). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/310747-daniel-veronese-y-mariano-saba-lo-teatral-se-ve-obligado-a-e>> (01/09/23).

También señala la diferencia en términos de producción de los tiempos de construcción del teatro y los tiempos del rodaje. Si bien Saba destaca como un hecho positivo la disponibilidad con que ambos lenguajes se pusieron en contacto, reconoce que los acuerdos confirmaron que son especificidades distintas, en el sentido de que las intensidades que maneja el teatro en la presencialidad son muy difíciles de traducir al formato filmico, al tiempo que este requiere otro nivel de detalle, de producción y de tiempos que lo teatral no le puede dar.

La puesta en escena de *La materia oscura* recrea un espacio exterior y nocturno a orillas de un lago en el sur del país, con hojas secas desparramadas por todo el campo visual dominado por una mesa y bancos de maderas. En ese espacio la historia de la acción coincide con el tiempo del relato, a partir de una trama que bordea el género fantástico y narra el encuentro fortuito entre un joven mochilero y una pareja mayor que ha dejado atrás la ciudad para instalarse en el medio de la naturaleza. El forastero enfrenta a los personajes con su pasado al recordarles al hijo que han perdido e introduce interrogantes sobre un presente que los desestabiliza. Los procedimientos visuales empleados para seguir el progreso de la tensión dramática residen principalmente en planos y contraplanos de los diálogos, planos medios y primeros planos, variedad angular y profundidad de campo. También tiene lugar un salto en eje de 180°, movimiento que nos ofrece un plano con un cielo estrellado contemplado por los personajes. Si bien la planificación visual estuvo a cargo de la productora Rueguet Film, los autores tuvieron la posibilidad de participar activamente en la elección de los planos y en el corte final del proyecto.

Más allá de que el programa que enmarca a este unitario no se concretó en su totalidad —principalmente por las dificultades en los tiempos de producción y la vuelta a la presencialidad, antes que por criterios de calidad y factura estética—, una parte de la crítica lo celebró. Por ejemplo, destacaron que el material es «una joya dramática que mezcla elementos del teatro porque sucede en un mismo espacio, ya que es una escena continuada y tanto su materialidad como temática son profundamente teatrales»⁵³, elementos que se combinan con aquellos del cine, como sus primeros y medios planos, su montaje y la posibilidad de mostrar ese cielo estrellado.

Los responsables de las obras teatrales vía *streaming* que analizamos insisten en que sus propuestas refuerzan la identidad de los lenguajes puestos en juego, sin intentar su borrado al servicio de una forma de comunicación audiovisual, sino por el contrario, resaltando su especificidad y materialidad. En ese sentido, al poner el foco en el punto de encuentro e interacción dinámica de diversos lenguajes, la noción de intervalo serial de Gaudreault y Marion⁵⁴ resulta productiva, en tanto refiere al espacio que separa y diferencia un medio de otro. El diálogo intermediático que mantienen entre sí se produce entonces en esa zona fronteriza y espacio de contacto, en el que se funden y desdibujan los límites de sistemas de representación divergentes al mismo tiempo que conservan su especificidad y materialidad.



«La materia oscura», *Fotografías*. El Camarín de las Musas y Rueguet Film.

[53] Jazmín Carbonell, «El Camarín de las Musas estrena la primera obra audiovisual dirigida por Veronese» (*La Nación*, 2020). Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-camarin-musas-estrena-primera-obra-audiovisual-nid2538099/>> (28/08/23).

[54] André Gaudreault y Philippe Marion, «Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales» (*Cine Documental*, n.º 23, 2021).

La narración teatral en la era digital

El final de este recorrido se detiene en aquellos experimentos audiovisuales surgidos de compañías teatrales que exploraron, en un nuevo formato, la interacción de recursos propios de las artes escénicas y el lenguaje cinematográfico. Como estudio de caso tomamos *Si dejáramos de existir*, una serie web de diez capítulos realizada en 2021 por la compañía de teatro colombiana Púrpura Creativo. Los episodios, de veinte minutos de duración, están grabados en plano secuencia y narran las horas previas al estreno de la obra *Narciso*, representada por los integrantes de una sala teatral independiente y experimental, Escena Mutante. El conflicto central gira en torno a la muerte imprevista del autor de la obra, la crisis y estupor que genera en el elenco y el debate que se instala acerca de si deben estrenar (o no) la pieza teatral. Partiendo de esta premisa, este proyecto audiovisual —presentado en la página web del grupo como un «experimento audiovisual que nace del teatro» y en donde se encuentra disponible para su visualización⁵⁵— problematiza la fusión del lenguaje teatral con el audiovisual en la construcción espacial y en el desarrollo temporal de la acción dramática. El objetivo, por un lado, es explorar las posibilidades narrativas y expresivas de un nuevo formato como la webserie y, por otro, acercar a la audiencia un proyecto creativo concebido en un contexto de contingencia.

[55] Disponible en: <<https://purpura-creativo.com/obras>> (28/08/23).



«Destierro», *Si dejáramos de existir*. Colectivo teatral Púrpura Creativo, Colombia.

El director de la compañía, William Guevara, reconoce que el interés por el audiovisual ha estado presente desde el surgimiento de la compañía en 1999 y que el diálogo entre ambas prácticas ha marcado su trayectoria y su quehacer creativo. En *Si dejáramos....* la interacción entre ambos lenguajes se resuelve a partir del empleo del plano secuencia como recurso narrativo principal. Este procedimiento exige una rigurosa planificación en tanto equipara el discurrir temporal sin interrupciones de la escena teatral. Y se ajusta, además, a la duración estructural de la serie web, un formato propio de los nuevos dispositivos y que, en este caso en particular, se organiza en veinte minutos.

Cuando un grupo de teatro enciende la luz del escenario y comienza a contar una historia, lo hace sin parar, por eso abordamos la serie así. No vamos a poder hacer teatro en lo audiovisual, eso es clarísimo. Podemos registrarlo y volverlo un documento teatral, pero no será teatro. Sin embargo, sí podemos absorber esos lenguajes y esas formas que lo alimentan⁵⁶.

[56] Argenis Leal, «*Si dejáramos de existir* y la narración teatral en la era digital» (*El Magazin Cultural*, 2021). Disponible en: <<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/si-dejaramos-de-existir-y-la-narracion-teatral-en-la-era-digital/>> (04/09/23).

En la continuidad de la construcción espacial favorecida por el empleo del plano secuencia, la cámara se detiene en los diversos escenarios de la sala teatral en los cuales

se desarrollan las diferentes acciones dramáticas. El dispositivo deambula con fluidez por el espacio en función de los requerimientos dramáticos de la escena, se detiene en los diálogos y acompaña a los personajes que salen e ingresan dentro del campo visual. La movilidad de la cámara y el dinamismo espacial que genera se incrementa con la elección de su emplazamiento en diferentes alturas: por momentos, al ras del piso, en otros, al nivel de los personajes recortados en un plano medio y, en otros, en un plano superior a la altura de los artefactos lumínicos.

Esta propuesta, dentro de la tipología propuesta por Pérez Bowie⁵⁷ de los rasgos definidores de lo teatral en la pantalla, forma parte de lo que el autor formula como teatralidad reflexiva. Una categoría en la que se inscriben aquellas obras con una trama que gira en torno a la preparación de una puesta en escena —como las lecturas del texto dramático sobre el escenario por parte de los actores y los ensayos informales— y que elaboran un metadiscurso paralelo —como la reflexión sobre la obra a estrenar y posibles alternativas ante el suicidio del dramaturgo, el trabajo del actor y la situación del teatro independiente—.

Finalizado nuestro recorrido, quisimos dar cuenta de que las diferentes propuestas analizadas refuerzan la identidad de los lenguajes puestos en juego, conservando su especificidad y, al mismo tiempo, generando un nuevo formato artístico, cada uno de ellos con sus lógicas de funcionamiento y dinámicas propias.

Conclusiones

Luego del itinerario planteado por un conjunto de obras audiovisuales intermediales que presentan diferentes formas de intercambio dialógico con la práctica escénica —mediante procedimientos que oscilan entre la *destreatralización* y la *sobreteatralidad*—, identificamos algunos elementos comunes y búsquedas compartidas en los diferentes proyectos analizados. Si bien discriminamos el corpus de trabajo en aquellas obras consistentes en versiones televisadas de obras teatrales (*Nuestro teatro* y *Teatro*), ideas originales procedentes de espacios teatrales emitidas por la televisión abierta (*Temporario*) o plataformas de *streaming* y/o páginas web (*Nuestro teatro* y *Fotografías*) y series web concebidas y planificadas por compañías teatrales (*Si dejáramos de existir*) pudimos observar que cada una de ellas, con sus contextos de producción particulares, comparten el interés de explorar la articulación del teatro con el audiovisual como una forma de ampliar y enriquecer las posibilidades expresivas de cada lenguaje y, también, como respuesta a la necesidad de ampliar su audiencia. Una audiencia digital y diferida que, frente a la desmaterialización de la experiencia estética forzada por las circunstancias históricas, experimenta una nueva forma perceptiva y una relación con las ficciones mediada por la tecnología.

Las formas específicas de intermedialidad que revisamos dan cuenta de que, en las diferentes articulaciones de medios, con sus códigos, convenciones y mecanismos significantes, convive la materialidad de cada uno conservando su especificidad y al mismo tiempo generando una nueva forma audiovisual, ya sea serie web, versiones de teatro televisadas o experimentos que nacen del teatro. Como pudimos observar, en las diversas propuestas prevalece la refuncionalización de los espacios y los dispositivos escénicos como también la exploración de nuevos registros interpretativos, a partir de las posibilidades tecnológicas que forman parte del sistema mediático actual.

En la mayoría de los casos analizados la intermedialidad se impuso como la única opción para el desarrollo creativo y expresivo frente al contexto de confinamiento y

[57] José Antonio Pérez Bowie, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» (*Revista Signa*, n.º.19, 2010) pp. 35-62.

parálisis de la actividad económica en general y de la actividad cultural en particular, especialmente de las artes del espectáculo en vivo como el teatro. Coincidimos con Karina Mauro⁵⁸ en que la pandemia contribuyó a visibilizar problemáticas que preexistían en el sector vinculadas al empleo, como la precariedad, la informalidad y el pluriempleo. La desprotección estatal y la ausencia de políticas de asistencia gubernamentales obligaron a que los artistas no solo desplegaran acciones que pusieran en evidencia la precariedad estructural de su situación laboral, sino que también los forzó, en el plano creativo, a modificar sus producciones tanto a nivel simbólico como también en su materialidad⁵⁹. Los medios digitales y las nuevas tecnologías no solo significaron formas de socialización y modos de vinculación inéditos, sino también un nuevo vehículo de expresión para los trabajadores del arte. En todos los casos que revisamos, la virtualidad permitió motorizar la actividad escénica y crear nuevas audiencias que encontraron en los diferentes universos narrativos y simbólicos presentados una forma de salir del aislamiento social, preventivo y obligatorio.

Por último, las diferentes formas de representación dialogaron entre sí a lo largo de su historia por diversos motivos y circunstancias. Los comienzos del cine y de la televisión —en la búsqueda de encontrar un lenguaje y una estética propia— estuvieron signados por préstamos estilísticos y narrativos provenientes de las artes escénicas. El teatro —forma de arte tradicional cuyos orígenes se sitúan en la Antigua Grecia— se vio obligado a acudir a formas de la práctica audiovisual para poder subsistir, reformular proyectos y acercar sus formas narrativas y expresivas a una audiencia mediada por la tecnología. De manera transitoria, el confinamiento exhortó a que los telones se bajaran y se encendieran las cámaras, dejando como saldo innumerables experiencias y aprendizajes en las cuales la intermedialidad desempeñó un papel crucial.

[58] Karina Mauro, «Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs» (*Trabajo y sociedad*, vol. 23 n.º 38, 2022).

[59] Ofelia Meza (2020) «Teatro pandémico: las apariciones intermediales», p. 192.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2012).
- AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 2004).
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MIT Press, 1999).
- CARBONELL, Jazmín, «El Camarín de las Musas estrena la primera obra audiovisual dirigida por Veronese» (*La Nación*, 2020). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-camarin-musas-estrena-primera-obra-audiovisual-nid2538099/> (28/08/23).
- CAUDEVILLA RODRÍGUEZ, María, *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019).
- CORNAGO BERNAL, Óscar, «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, 2004), pp. 595-610.
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth, «La intermedialidad en el Siglo XXI» (*Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n.º 2, septiembre-febrero de 2013), pp. 169-179.
- DALL'ASTA, Mónica, «Los primeros modelos temáticos del cine», en *Historia General del Cine. Vol I*. (Madrid, Cátedra), pp. 241-285.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión» (*Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 2000), pp. 73-88.

- DUBATTI, Jorge, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo» (*Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 2015), pp. 44-54.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles, «El espectador digital y el teatro diseminado» (*Bulletin of Spanish Studies*, 2020), p.36.
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe, «Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales» (*Cine Documental*, n.º 23, 2021), pp. 291-324.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. y PARDO, Pedro Javier, *Intermedialidad. Modelo para armar* (Francia, Éditions Orbis Tertius, 2018).
- HUDELET, Ariane y CRÉMIEUX, Anne (eds), *Exploring Seriality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Television* (Londres y Nueva York, Routledge, 2021).
- IBARRA, Gonzalo, «Teatro vuelve a la TV este sábado y busca aportar a la salud mental de las familias» (*Cultura Veintiuno*, 2021). Disponible en: <<https://www.cultura21.cl/teatro-vuelve-a-la-tv-este-sabado-y-busca-aportar-a-la-salud-mental-de-las-familias/>> (1/09/23).
- LEAL, Argenis, «Si dejáramos de existir y la narración teatral en la era digital» (*El Magazin Cultural*, 2021). Disponible en: <<https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/si-dejaramos-de-existir-y-la-narracion-teatral-en-la-era-digital/>> (04/09/23).
- MAURO, Karina, «Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs» (*Trabajo y sociedad*, vol. 23, n.º 38, 2022).
- MÉNDEZ, Mercedes, «Ver teatro en pandemia: las mejores propuestas del Cervantes online» (*Infobae*, 2021). Disponible en: <<https://www.infobae.com/cultura/2021/05/25/ver-teatro-en-pandemia-como-disfrutar-las-obras-el-cervantes-online/>> (05/09/23).
- MEZA, Ofelia, «Teatro pandémico: las apariciones intermediales» (*Revista Caiana*, n.º 17, 2020), pp. 192-203.
- MISSIKA, Jean-Louis, *La Fin de la télévision* (Paris, Seuil, 2006).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» (*Revista Signa*, n.º.19, 2010), pp. 35-62.
- , José Antonio y GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (eds.), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (Madrid, Sial Pigmalión, 2017).
- PRIETO, Julio, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica» (*Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 1, 2017), pp. 7-18.
- RANZANI, Oscar, «Daniel Veronese y Mariano Saba: ‘Lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual’» (*Página 12*, 2020). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/310747-daniel-veronese-y-mariano-saba-lo-teatral-se-ve-obligado-a-e>> (01/09/23).
- RESPIGHI, Emanuel, «‘Teatro’ nuevo ciclo de la TV Pública» (*Página 12*, 2023). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/569836-teatro-nuevo-ciclo-de-la-tv-publica>> (05/09/23).
- RAJEWSKY, Irina O, «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad». (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6, diciembre de 2020), pp. 432-461. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>> (20/08/23).
- RIVERA-BETANCOUR, Jerónimo, «TV entre comillas: La hipo-televisión pandémica» (*Razón y Palabra*, n.º 114, 2022), pp. 539-556.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «La asimilación de la vanguardia por Hollywood», en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona, Paidós,

- 2004), pp. 137-158.
- SCOLARI, Carlos A., «TvMorfosis: la evolución de la televisión» (*Hipermediaciones*, 2015). Disponible en: <<https://hipermediaciones.com/2015/12/07/tvmorfosis-la-evolucion-de-la-television/>> (28/06/24).
- SORIA, Carolina, «Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad» (*Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 22, 2022), pp. 61-72. Disponible en: <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2022-2-21-d04/>> (16/08/2023).
- , Carolina, «‘Ciclo 200 años’: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina» (*Revista Imagofagia*. Nº 14, 2016), pp. 1-26. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1157>> (30/08/2023).
- TESSON, Charles, *Teatro y cine* (Barcelona, Paidós, 2012).
- VARELA, Mirta, *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).
- VERA, Horacio y RIVAS, Milena «¿Cuántas dramaturgias posibles? Género y federalismo en la convocatoria Nuestro Teatro» (*Jóvenes Periodistas*. Teatro Nacional Cervantes, 2020). Disponible en: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota_NT_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-juradx.pdf> (7/09/23).

Recibido: 9 de septiembre de 2023

Aceptado para revisión por pares: 11 de octubre de 2023

Aceptado para publicación: 15 de julio de 2024

Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales: inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las pantallas españolas¹

Contemporary Documentarism and Courtroom Narratives: Inflections on the Construction of Truth in Spanish Screen and Stage

MARÍA LUISA ORTEGA^a

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.004>

RESUMEN:

El artículo propone una reflexión sobre las prácticas documentales en el cine y el teatro contemporáneos a través de manifestaciones que adoptan la forma de las narrativas judiciales. Presenta, como introducción, un bosquejo teórico de las perspectivas desde las que se ha pensado la expansión concomitante del documentalismo en diferentes campos artísticos. Tras ello, plantea ciertos ejes de inflexión en la representación de procesos legales y judiciales en el audiovisual y las artes escénicas en relación con las problemáticas de la construcción de la verdad en las sociedades contemporáneas. A partir de este bagaje teórico y contextual, analiza un conjunto de obras producidas en España en los últimos años que permiten diferentes aproximaciones a las cuestiones planteadas: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018); *Ruz/Bárcenas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015); *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017); *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017); y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012).

Palabras clave: documentalismo; narrativa legal; narrativa judicial; teatro documental judicial; cine documental judicial; evidencia visual; testimonio.

ABSTRACT:

The article proposes a reflection on documentary practices in contemporary film and theatre through manifestations that take the form of courtroom narratives. As an introduction, it presents a theoretical sketch of the perspectives from which the expansion of documentary across disciplines and artistic fields has been considered. After this, it sets out certain axes of inflection in the representation of legal and judicial processes in the audiovisual and performing arts in relation to the problems of the construction of truth in contemporary societies. Based on this theoretical and contextual background, it analyses a series of works produced in Spain in recent years that allow for different approaches to the issues raised: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018); *Ruz/Bárcenas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) and *B* (David Ilundáin, 2015); *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017); *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017); and *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012).

Keywords: documentarism; courtroom narratives; documentary trial play; courtroom documentary; testimony; visual evidence.

[a] **MARÍA LUISA ORTEGA** es doctora en Filosofía y profesora de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del Grupo de Investigación *DeVisiones* (Discursos, genealogías y

[1] Parte de la investigación que da lugar a este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto «Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI (NUREVIO)» (PID2022-140003NB-I00).

prácticas en la creación visual contemporánea). Sus líneas de estudio se han centrado en la teoría y la historia del cine documental. Es autora de los libros *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007) y *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (2024); y ha editado, entre otros, los volúmenes colectivos *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (2005), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008) y *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, (2015). Fue programadora de Documenta Madrid (Festival Internacional de Cine Documental de Madrid) y Cines del Sur (Festival Internacional de Cine de Granada).

En un proceso reproducimos los hechos, el tribunal es un escenario. Naturalmente, no representamos una obra de teatro, al fin y al cabo, no somos actores. Reproducimos los hechos a través del lenguaje, es la forma que tenemos de comprenderlos. Es un método que lleva mucho tiempo demostrando su eficacia. Cientos de años atrás los jueces se reunían en un lugar especial que se consideraba sagrado. Por aquel entonces, impartir justicia significaba volver a poner orden en el caos.

Juez en Terror. Una obra de teatro²

Descubro que en un juicio está contenida una gran carga dramática, hablo desde un punto de vista formal [...] el ordenamiento de un juicio por sí mismo ya tiene una dramaturgia perfecta.

Joaquim Jordà, a propósito de *De nens*³

Documentalismos contemporáneos

En los albores del siglo XXI se hizo evidente la conformación de un campo en el que proliferaban diversas prácticas artísticas y culturales adjetivadas como documentales o «de lo real» —el cine, las artes escénicas, la literatura (incluida la novela gráfica), las artes visuales, el videojuego...— exhibiendo nuevas y similares inquietudes ante la crisis tanto en modelos de representación y de acción sociopolítica como en parámetros epistémicos de constitución de la verdad en el espacio social. En el campo cinematográfico el adjetivo «documental» había adquirido forma sustantiva muy pronto, en las primeras décadas del siglo XX⁴, y una identidad que derivará en una tradición reconocible con sus continuidades y revoluciones. La última de estas se apuntaba desde finales de la década de 1980 y se materializará en las dos siguientes con un impresionante movimiento de renacimiento, renovación y transformación que trajo aparejado la atención hacia él de la crítica, de los festivales y de las salas de exhibición; también, una implosión de estudios académicos, principalmente de naturaleza teórica, que articulaban además el pasado y el presente de sus prácticas, a veces sustituyendo el pesado sustantivo por cines de lo real o de no ficción, expresión esta última extendida en la crítica y la academia anglosajona desde los años sesenta.

Entre aquella producción, tan sólo Stella Bruzzi en su *New Documentary: A Critical Introduction* (2000) giraba la mirada a las artes escénicas y tomaba las notas aproximativas de Peter Weiss en 1971 a la demarcación del teatro documental como base para su análisis de la constante negociación entre el evento real y su representación, los materiales y su disposición, como origen detonante, y no como problema, del documental⁵. Con esta operación o posición estratégica aspiraba a desplazar los recurrentes ejes de discusión teórico-programáticos —y genealogías de supuesta progresión histórica— asentados a lo largo de años noventa por los escritos de Erik Barnouw, Bill Nichols, Michael Renov y Brian Winston, que impugnaba en la introducción al volumen.

La avanzadilla teórica en el campo del documental cinematográfico devendrá en punto de partida para otros. El volumen *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (2010), entre cuyos propósitos estaba examinar «la extraordinaria movilización y proliferación de formas en las culturas del teatro occidental de las últimas dos décadas», se abría con un texto de Janelle Reinelt que optaba por la forma sustantiva

[2] Ferdinand von Schirach, *Teatro: Una obra de Teatro* (Madrid, Salamandra Bolsillo, 2023), p. 10

[3] Anuschka Seifert y Adriana Castillo, «Entrevista a Joaquim Jordà» (*Lateral*, n.º 114, 2004).

[4] Véase Philip Rosen, «Document and Documentary», en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (Nueva York / Londres, Routledge, 1993), pp. 58-89; y François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants. 50 questions* (París, Klincksieck, 2009), pp. 13-14, quien rescata de *Le Dictionnaire historique de la langue française* la entrada en el dominio del cine del adjetivo *documentaire* en 1906 y la sustantivación del término en 1915.

[5] Stella Bruzzi, «Ground Rules», en *New Documentary: A Critical Introduction* (Londres/ Nueva York, Routledge, 2000), pp. 9-10.

de «documentary» («The Promise of Documentary») frente a un uso adjetivo adherido a «teatro» o «performance». Reinelt organizaba sus argumentos referenciando el asentado corpus teórico en los estudios cinematográficos —Philip Rosen, Nichols, Winston, Renov, el giro de timón de Bruzzi y la fenomenología espectral de Vivian Sobchack— y a la popularidad alcanzada por algunas de sus prácticas en los albores del siglo XXI en paralelo a su proliferación del documental en el teatro. Planteaba a partir de ello los límites del documento dentro del contexto de la obra, donde el efecto y afecto de la forma documental se fundaba en una relación oposicional por la que, si el valor del documento es predicado sobre la base de una epistemología realista, la experiencia dependía de un compromiso fenomenológico, situándose la subjetividad como núcleo de la producción y la recepción⁶.

En 2003, había visto la luz «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field», texto en el que Hito Steyerl identificaba las estrategias documentales como uno de los rasgos más relevantes del arte contemporáneo y se manifestaban en la emergencia de «un área de superposición entre el videoarte, el cine, el reportaje, el ensayo fotográfico y otras formas en la que diversos géneros y formatos ya existentes interseccionan y cambian constantemente sus recursos estilísticos». En ellas, nos decía, convivían obras didácticas y realistas con producciones documentales cuyos dispositivos «reflexionan sobre la organización de documentos y organizan las subjetividades así generadas»⁷. El texto de Steyerl se editaba en castellano al año siguiente en el catálogo de la exposición *Ficcions documentals / Ficciones documentales* (2004), que exhibía una selección de obras representativas ese nuevo encuentro entre el cine y el arte contemporáneo caracterizado por «un documentalismo de segundo grado, complejo y en ocasiones contradictorio», que otros autores, como Anna Maria Guash, poco después definieron recurriendo a la expresión que acuñara John Grierson para el cine en 1933: «tratamiento creativo de la realidad»⁸. La complejidad o las contradicciones residentes en las nuevas disposiciones de relaciones entre el «documento» y las «subjetividades» habían sido señaladas en otros campos de avanzada del nuevo documentalismo como la fotografía⁹. Así lo hacía Joan Fontcuberta, a finales de los años ochenta, al llamar la atención sobre las paradójicas etiquetas mixtas que había proliferado en la fotografía: «documentación subjetiva», «documentación personal» o «documentación introspectiva»¹⁰. En esta suerte de «subjetivación documental» se encuentran nuevas formas del repuntar de la literatura documental, con Emmanuel Carrère como abanderado, cuya posición en la escritura nada expresara mejor que el título de su novela *D'autres vies que la mienne* (2009), pudiéndose bien extrapolarse la tensión que evoca a la manera en que los creadores contemporáneos acogen a los otros y el mundo en sus obras.

Así se manifestaba en buena parte de las obras analizadas en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007). José A. Sánchez situaba la confrontación de la creación escénica contemporánea con lo real en el auge del documentalismo que se había manifestado en todos los ámbitos de la cultura en la última década, cuyas mejores y concomitantes manifestaciones en el cine, las artes plásticas y la literatura jalonaban el excelente estudio. El documentalismo presentaba también su cara fea, afirmaba, en los espectáculos de realidad televisivos, y otra poco alentadora en las prácticas escénicas que caían en lo trivial, la espectacularización o la estilización como fórmula. Frente a ello, se alzaban formas de representación de la realidad cuyo compromiso con lo político y lo social acogen la complejidad sin ocultar cómo la construyen y practicando también la intervención sobre ella¹¹.

[6] Janelle Reinelt, «The Promise of Documentary», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 6-23. La teoría contemporánea sobre el film ensayo ha tenido también fortuna, de manera puntual, para releer el giro documental en las artes escénicas. Puede verse al respecto Jasper Delbecke, «Exploring the Essay in the New Documentary Turn», *Documenta*, vol. 36, n.º 1, 2008, pp. 8-33.

[7] Hito Steyerl, «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field» (*Springer Magazine*, vol. XL, n.º 3, 2003). Además de en el catálogo de la exposición, *Ficciones documentales* (Fundación La Caixa, 2004), se recogía en castellano en Antonio Weinrichter (ed.), *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián, 2010).

[8] Anna Maria Guash, «Prácticas documentales entre lo local y lo global» (2006). Disponible en: https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE_DOCUMENTARY_PRACTICES_BETWEEN_THE_GLOBAL_AND_THE_LOCAL_.pdf

[9] Recordemos los textos seminales de Allan Sekula, «Reinventing Documentary» (1976) y «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)» (*The Massachusetts Review*, vol. 19, n.º 4, 1978), pp. 859-883.

[10] Joan Fontcuberta, «Contravisiones: la fotografía otra» (1984), recogido en *Joan Fontcuberta. Ciencia y fricción: Fotografía, naturaleza y artificio* (Murcia, Mestizo, 1988), pp. 33-55.

[11] José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid, Visor, 2007). Cine, literatura y artes escénicas estarán en igualdad en su posterior *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación* (Segovia, Universidad de Castilla-La Mancha / La uña RoTa, 2017).

[12] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*.

[13] Son ejemplares de ello los artículos de Jose A. Sánchez, «Teatralidad y disidencia en el cine de Joaquim Jordà» (pp. 133-150) y Óscar Cornago, «Seducción, teatralidad y política: la mirada de Basilio Martín Patino» (pp. 119-132), en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlin, Verlag / Institut del Teatre, 2009); y José Antonio Pérez Bowie, «Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a *Buenaventura Durruti, anarquista* (de Jean-Louis Comolli)» (*Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 14, 2016).

[14] John Corner, «Performing the Real: Documentary Diversions» (*Television & New Media*, vol. 3, n.º 3, 2002), pp. 255-269.

[15] Josep Maria Català Domènech, «Alegorías de lo real. La teatralización de la realidad documental», en Roberto Arnau Roselló, Teresa Sorolla Romero y Javier Marzal Felici (eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Valencia, Tirant, 2022), pp. 53-76.

[16] Curiosamente no recogida aún por los diccionarios de lengua inglesa, mientras sí lo hace nuestra RAE con «documentalismo», en las acepciones de «cine, fotografía o dibujo documental» y «tendencia a la obra documental».

[17] Erika Balson e Hile Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines* (Cambridge Massachusetts / Londres, The MIT Press, 2016), volumen derivado de los encuentros bianuales del Berlin Documentary Forum (2010-2014).

[18] Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, «Introduction: L'hypothèse d'un art documentaire», en Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (eds.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017), pp. 7-25. Señalaban para la dilución teórica del documental los déficits

En los inicios de la segunda década del siglo XXI, François Niney no podía sino comenzar aludiendo, en su nuevo ensayo sobre el documental, a los nuevos cruces entre el cine y teatro que se manifestaban contemporáneamente en la cartelera parisina, con obras como *Des gens*, en la que Zabou Breitman adaptaba los diálogos entre policías y detenidos, médicos y pacientes de los documentales *Faits divers* (1983) y *Urgences* (1988) de Raymond Depardon, quien figuraba como autor de la pieza en el cartel. Terminaba Niney recapitulando sobre los modos de la puesta en escena, juego o situación que daban a luz una «teatralidad documental» específicamente cinematográfica¹². Por el concepto de teatralidad han transitado algunas de las reflexiones sobre figuras claves del documental filmado en España desde sus intersecciones con lo escénico¹³. También lo hace Josep M. Català con el paisaje de fondo, como Niney o Sánchez, de la cultura mediática televisiva que John Corner denominó postdocumental¹⁴ y las transformaciones de la propia estructura ontológica de lo real. Català, tras hacer un balance de las disposiciones posdramáticas del documento en el cine y el teatro, cifra la «teatralidad documental» en las potencias tecno-estéticas de la realidad virtual, una nueva teatralidad poscinematográfica donde el sujeto queda descentralizado al desplazarse al escenario¹⁵.

La expresión documentalismo (*documentarism*)¹⁶ se ha extendido, como vienen mostrando nuestras referencias, para dar cuenta de este territorio. Las editoras de dos de los pocos volúmenes colectivos que lo han abordado en su conjunto han recurrido a otras como «actitud documental» en *Documentary Across Disciplines* (2016) y «giro documental» (*tournant documentaire*) en *Un art documentaire* (2017). El primero pretendía volver a pensar el clásico problema —planteado por la fotografía y el cine en los orígenes del documental— de la triangulación ética entre la realidad, el significado y la forma en una situación de emergencia global, afirmaban sus editoras, en que las prácticas documentales contemporáneas llegan a conformar, cruzando medios y disciplinas, un lugar marcado por imperativos estéticos y políticos¹⁷. Las páginas transitaban por la antropología, la fotografía, la poesía, el cine, los medios digitales, el registro sonoro... aunque la imagen seguía siendo foco preferente de la reflexión en el contexto de la edad del espectáculo y la simulación, con espurios efectos de la realidad de los *mass-media*, las Torres Gemelas colapsando en directo, fotografías digitales de escenas teatrales de tortura e imágenes operacionales de ataques de dron.

Aline Caillet y Frédéric Pouillaude, editores del segundo volumen, eran menos originales en la nomenclatura, pero sin duda más ambiciosos. Aspiraban a una resituación teórica —formulada desde la estética y la filosofía del arte— en que el peso de lo visual (y, por ende, del discurso teórico tutor) quedaba restringido¹⁸. Las prácticas documentales en la literatura, la novela gráfica, el teatro, la danza o el circo habían desbordado, señalaban, la centralidad del problema de la «imagen inicial», como lo hacían también sus nuevas manifestaciones en el cine y las artes visuales. Asumiendo la polisemia del concepto «documental» (que demarcaban de lo «no-ficcional») y la manera en que las obras contemporáneas mezclan los dos modos de operar con el «documento» —la «representación», con la producción de documentos propios, y la «presentación» de documentos preexistentes— señalaban con acierto tres pistas sobre lo que importa (estética y filosóficamente) en el arte documental contemporáneo. En primer lugar, la poética de lo factual y de la existencia singular —frente a la poética clásica de lo verosímil—, cognitivamente pobre, dado que no reduce la singularidad de lo existe a un modelo o tipo genérico, y éticamente inquieta, que duda de estar a la altura de esas existencias reales y singulares. En segundo, la reflexibilidad, dado

que el pacto de referencialidad rara vez se da sin mediación, y suelen trasladarse las condiciones de acceso al objeto y, por ende, la génesis y condiciones de la representación. Así, las obras documentales, transitivas, orientadas al mundo, el espacio o la historia, se interrogan por sus propios procedimientos de verdad y de referencialidad con una reflexibilidad situada no en el nivel epistemológico, sino artístico. En tercer lugar, comparten el producir maneras de actuar en el mundo, superando la oposición teórica entre la representación y la acción, e invitando a pensar en la pragmática, los efectos de las obras en la toma de conciencia y la implicación. Estos tres puntos sintetizan y abstraen admirablemente bien lo que ha estado en juego en las prácticas documentales y en su abordaje crítico y académico.

En trabajos anteriores hemos explorado estas tres pistas en el documental cinematográfico de diferentes geografías, a través del análisis de sus modos de apelación, intervención y dispositivos, algunos de los cuales pueden ser leídos en términos de teatralidad: el trabajo sobre la materialidad y la objetualidad de la imagen; los nuevos usos de la recreación y el *reenactment* que evidencian su naturaleza artificial y la actuación; las diferentes tipologías narrativas reflexivas y metacinematográficas; o prácticas en las que los procesos, antes que el film concluido, operan como vector de la intervención política en lo real. En esta ocasión hemos elegido otra atalaya, la de las narrativas legales y judiciales como un espacio privilegiado de transacciones de lo epistemológico, lo político y lo social en el documentalismo contemporáneo. Las preocupaciones teóricas que nos movieron a pensar los relatos policiales y las narrativas judiciales fueron adelantadas en un texto anterior¹⁹. Ahora nos centraremos solo en estas últimas, como *locus* en que dilucidar ciertas claves de lo que Hito Steyerl denominó *documentality* por la que las formas documentales de producción de la verdad generan, soportan, rodean o cuestionan las relaciones de poder dominantes²⁰. Tras el siguiente epígrafe, en que plantearemos algunos ejes de referencia respecto al espacio judicial y su representación, analizaremos un corpus de obras escénicas y cinematográficas producidas en España que nos permitirán abordar algunos de estos problemas local y temporalmente acotados.

El juicio: las narrativas, las pruebas y la construcción de la verdad

Jaqueline O'Connor resumía bien los elementos que comparten el juicio y el teatro: el espacio físico similar con áreas definidas para cada interviniente, una de ellas elevada; el papel prescrito para los hablantes; los movimientos rituales de entrada y salida de la escena; las recreaciones dramáticas (*dramatic reenactments*) y las relevaciones; y los giros de la trama con potenciales fines sorpresivos. Con un nuevo paradigma judicial surgido tras la II Guerra Mundial, también comparten, afirma, otra propiedad ritual: lidiar y liberar los traumas que inextricablemente vinculan lo individual y colectivo²¹. También lo hacía Jose A. Sánchez en el lucido ensayo *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia*²². Mientras la representación dramática de procesos judiciales priorizará la vista oral, que en el drama se articulaba por conflictos intersubjetivos manifestados en la palabra, esta ponía también de relieve la teatralidad judicial (convenciones espaciales, de vestimenta, protocolos y uso de lenguajes expertos) como marcadores de su estructura jerárquica. Sánchez hacía orbitar su reflexión en torno a la justicia como práctica política, cuya teatralidad es manifestación de su naturaleza social en la reconstrucción de los hechos y el despliegue de la argumentación. Ante ello, el teatro haría valer su función política, de intervención en la esfera pública, como

tanto de la estética analítica —en-simismada en el estatus ontológico, cognitivo o ético de los objetos ficcionales— como de la estética continental, aún bajo la influencia del postestructuralismo y la de-construcción, que impedía tomar en serio todo deseo o estrategia artística basada en la referencialidad fuerte en el arte. Ambas compartían un ángulo ciego: que el arte pudiera proponer representaciones factuales del mundo, procurar un cierto régimen de exactitud y veracidad y hacer de ello el centro de la operación artística.

[19] María Luisa Ortega, «Crímenes en el documental expandido: epistemologías del relato policial, el *true crime* y las narrativas judiciales en tiempos de incertidumbre», en Rosane Kaminski y Pedro Plaza Pinto (eds.), *Cinema e Pensamento* (Sao Paulo, Editora Intermeios, 2021), pp. 15-38.

[20] Hito Steyerl, «Documentary as Politics of Truth» (*Transversal Texts*, n.º 5, 2003). Disponible en: <https://transversal.at/pdf/journal-text/910/> (9/2/2023).

[21] Jacqueline O'Connor, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater* (Carbondale Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2013), pp. 12-13.

[22] José A. Sánchez, *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, La uNa RoTa, 2023).



Doce hombres sin piedad (Twelve Angry Men, Sidney Lumet, 1957).

espacio para hacer público el desacuerdo o la impugnación (de la administración de la justicia o el contenido de las leyes) o comprender y reparar simbólicamente a las víctimas, con dispositivos que se fueron transformando al socaire de como lo hacían los públicos.

El juicio fue, hasta el siglo XX, escenario de la palabra y la actuación. En la antigua Roma, los juicios concitaban un público numeroso que los asimiló al teatro, donde los intervinientes recurrían a todo tipo de estrategias no verbales para ampliar el impacto de sus palabras y argumentos: del aspecto físico a las lágrimas, que le conferían la espectacularidad a la que hoy nos han acostumbrado el cine y las series²³. En la Francia de la Revolución Francesa, la práctica de hacer interpretar a los criminales sus transgresiones ante el público modeló los procedimientos del juicio en términos de representaciones dramáticas: hizo que los jueces imitaran las inclinaciones emocionales de los espectadores y que los abogados, que querían emular además a sus ídolos romanos, tomaran clases privadas de interpretación²⁴. Esta potencia del espectáculo y el poder de seducción de los oficiantes, así como el drama intrínseco del proceso (la oposición entre las partes y la resolución en el veredicto) se trasladará a la ficción judicial audiovisual en sus múltiples variantes, incluida la complejidad epistémica y psicosocial de la deliberación del jurado popular en *Twelve Angry Men* —escrita originalmente para televisión en 1954, adaptada al teatro al año siguiente y llevada a la gran pantalla por Sidney Lumet en 1957—. Otras potenciales críticas y políticas bajo múltiples formas de puesta en escena han sido también exploradas en el cine, desde *M* (Fritz Lang, 1931) a *Bamako* (Adderhmane Sissako, 2006).

Sobre este telón han actuado y actúan los documentalismos, para distanciarse o acercarse a formas canónicas o alternativas. El teatro documento se ha conformado, desde sus orígenes, con los procesos judiciales como referentes, por analogía o literalmente enfrentando investigaciones y juicios reales. Erwin Piscator deseaba convertir el teatro en un tribunal político —a la sazón denominó a la sala que fundó en 1929 Das Tribunal— y al público en jurado; hoy algunas de las obras que adoptan narrativas judiciales lo hacen tomar decisiones con prácticas participativas. *Die Ermittlung (La indagación)*, de Peter Weiss, se estrenó a poco de concluirse en Frankfurt las vistas del proceso que enjuició a veintidós nazis por los crímenes de Auschwitz que la obra extractaba²⁵. Similar contemporaneidad ha presidido buena parte de las exitosas «tribunal plays» editadas por el periodista Richard Norton-Taylor y dirigidas por

[23] Véase la reseña de Luis Unceta al libro Jon Hall, *Cicero's Use of Judicial Theater* (University of Pennsylvania Press, 2019). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctv16t6h26>>. Más de doscientos años después, el más controvertido abogado del siglo XX, Jacques Vergès, deviene dramaturgo y actor en *Serial Plaidoirie*, monólogo en seis actos con el hilo conductor de las analogías entre la literatura y la justicia, estrenado en el teatro de La Madelaine en septiembre de 2008. Émeline Seignobos, «*Serial Plaidoirie* ou l'orateur qui voulait être un héros (*Communication & Langages*, vol. 4, n.º 162, 2009), pp. 115-129. Barbet Schroeder lo había retratado en el documental *L'avocat de la terreur* (2007).

[24] Robert Yann, *Dramatic Justice: Trials by Theater in the Age of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press, 2019). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctv16t6h26>>. Más de doscientos años después, el más controvertido abogado del siglo XX, Jacques Vergès, deviene dramaturgo y actor en *Serial Plaidoirie*, monólogo en seis actos con el hilo conductor de las analogías entre la literatura y la justicia, estrenado en el teatro de La Madelaine en septiembre de 2008. Émeline Seignobos, «*Serial Plaidoirie* ou l'orateur qui voulait être un héros (*Communication & Langages*, vol. 4, n.º 162, 2009), pp. 115-129. Barbet Schroeder lo había retratado en el documental *L'avocat de la terreur* (2007).

[25] Lo hizo simultáneamente en 16 ciudades alemanas —y con una lectura dramatizada dirigida por Peter Brook en la Royal Shakespeare Company— en 1965. Sobre la puesta en escena de Erwin Piscator, véase José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, pp. 187-191.



M, el vampiro de Düsseldorf (*M*, Fritz Lang y Thea von Harbou, 1931).

Nicolas Kent en el Tricycle Theatre de Kilburn, convertidas en referente de la revitalización del teatro documental y político británico en el tránsito de siglo XX al XXI²⁶. En este último, las obras del suizo Milu Rau y su International Institute of Political Murder conforman un complejo repertorio de producción de dispositivos a partir de juicios reales y de otros que no tuvieron lugar (aunque debieron hacerlo) que explora, además, quiebres e intersecciones del documentalismo teatral y cinematográfico en las versiones para ambos medios de *Los últimos días de Ceaușescu* (2009 / 2011) y *El tribunal del Congo* (2015 / 2017).

La cultura audiovisual y la jurídica se conmocionó en 1992. Los medios difundieron globalmente la grabación de un cámara *amateur* de la brutal paliza al ciudadano afroamericano Rodney King infringida por la policía de Los Ángeles. En el juicio, que se saldó con un veredicto exculpatorio que incendió las calles, las imágenes fueron utilizadas por la fiscalía y los abogados de la defensa como pruebas de realidades alternativas, al igual que lo hicieron los medios. En la relevancia de este episodio para el documentalismo coinciden quienes a él se acercan desde las prácticas cinematográficas y escénicas²⁷ dado el peso, como comentábamos, que el valor indicial de la imagen ha tenido en el discurso teórico tutor sobre el documental. El caso de Rodney King había antes ocupado, entre otros, a Jacques Derrida y Bernard Stiegler en *Echographies of Television* (1998) para discutir la naturaleza del testimonio en la sociedad contemporánea. La imagen fotográfica —junto a otras nuevas pruebas que compartían con ella la condición de índice— entró pronto en los procesos legales de la segunda mitad del XIX; y la cinematográfica se desplegará, con ambivalente valor, en los Juicios de Núremberg. Pero la proliferación de dispositivos de registro, con capacidad de producir «evidencias» de crímenes —que los convertía al mismo tiempo en potencial arma defensiva para colectivos vulnerables— ha supuesto un desafío para las ciencias jurídicas, creando sinergias interdisciplinarias con los estudios visuales y culturales²⁸. Los trabajos de Jessica Silbey son ejemplares de ello, quien acuña la expresión *evidence vérité* —claro préstamo terminológico del cine documental— para distinguir este tipo de pruebas audiovisuales sustantivas, directas y no mediadas, de otras demostrativas producidas en vista a los procesos judiciales (*reenactments*, demostraciones de los expertos, etc.) dentro del sistema procesal norteamericano²⁹.

[26] Algunas fueron retrasmittidas, por canales de radio y televisión de la BBC. Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), pp. 90-93.

[27] El volumen que recogía los resultados de los primeros congresos de Visible Evidence, referencia los estudios contemporáneos sobre el documental, aludía al caso Rodney King en su introducción como eje de inflexión. Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), p. 1. Reinelt lo hacía en el citado artículo «Promise of Documentary».

[28] El volumen editado por Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey, *Law and the Visible* (Amherst / Boston, University of Massachusetts Press, 2012) convocaba a académicos del derecho, los estudios visuales y mediáticos y de vigilancia en torno a las nuevas tecnologías visuales y las problemáticas del enjuiciamiento.



Cartel del film *El tribunal del Congo* (*Das Kongo Tribunal*, Milo Rau, 2017).



Imagen de la grabación del juicio a Nicolae y Elena Ceaușescu (retransmitido por televisión), difundida por los medios internacionales (1989).



Reenactment del juicio a los Ceaușescu en la obra teatral y la película de Milo Rau *Los últimos días de los Ceaușescu* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2011).

[29] Jessica Silbey, «Judges as Films Critics: New Approaches to Filmic Evidence» (*University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, n.º 2, 2004), pp. 493-571. Una parte del extenso artículo analizaba sus diferentes tipologías aplicando conceptos de la teoría del cine. Había identificado las narrativas características del *trial film* en Jessica Silbey, «Patterns of Courtroom Justice» (*Journal of Law and Society*, vol. 28, n.º 1, 2001), pp. 97-116.

[30] Sobre la centralidad de ello en el uso de las imágenes y las transcripciones tecnológicas en la obra teatral *Ubu and the Truth Commission* (Jane Taylor y la Handspring Puppet Company, 1997), véase Yvette Hutchison, «Verbatim Theatre in South Africa: 'Living History in a Person's Performance'», en Alison Forsyth y Chris Megson, *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, pp. 209-223.

[31] Cabe igualmente recordar los documentales que desvelan los mecanismos represivos de los sistemas jurídicos en regímenes totalitarios a través del montaje de material de archivo, como *The Trial* (Sergei Loznitza, 2018) sobre el juicio en el Moscú de 1930 a los supuestos traidores a Stalin.

Las cámaras de los noticiarios cinematográficos filmaron juicios históricos como los de Núremberg dando lugar a documentales de apropiación y montaje. Tomaron el relevo las de la televisión, con la retransmisión de célebres vistas públicas, como lo fue el proceso del ejército contra el senador Joseph McCarthy en 1954, cuyos materiales del archivo de la CBS seleccionará y montará Emile de Antonio en un clásico del documental político, *Point of Order* (1963). Se retransmitirán después el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén (1961) o las vistas de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica (1996)³⁰. En las últimas décadas del siglo xx emergerá toda una corriente de espectáculo y telerrealidad con cadenas temáticas íntegramente dedicadas a procesos judiciales. Nacerá también toda una nueva corriente de documental de montaje con los archivos de procesos «históricos», que enjuiciaron a perpetradores de crímenes de masas bajo sistemas dictatoriales, desde *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan, Israel, 1999) con los materiales del juicio a Eichmann al reciente *El Juicio. El proceso judicial a los comandantes de la última dictadura argentina* (Ulises de la Orden, 2023)³¹.

Tardó el documental independiente, de autor, en encontrar estilos, lenguajes y herramientas para representar procesos legales y juicios con una mirada propia. Lo hará Raymond Depardon depurando el documental observacional desde los parámetros visuales y las estructuras acuñadas en el cine directo por Frederick Wiseman. *Délits flagrants* (1994) y *10e chambre. Instants d'audiences* (2004) eludían cualquier progresión dramático-narrativa y trabajaban sobre la reiteración de gestos, espacios, modalidades de la palabra, el lenguaje especializado y microinteracciones entre los sujetos para evidenciar las relaciones de poder y la producción en masa de la justicia. A su estela se sitúan los documentales de la brasileña María Augusta Ramos —*Justiça* (2004), *Juízo* (2007) y *O Processo* (2018)— que transitan entre la rutina de las cortes, los procesos a menores infractores y el juicio político a Dilma Rousseff.



Délits flagrants (Raymond Depardon, 1994).



10e chambre. Instants d'audiences (Raymond Depardon, 2004).

Entre las décadas de los años ochenta y noventa parecen en Estados Unidos un conjunto de documentales que, hibridando el *thriller* y el *courtroom film*, sembraban dudas sobre la «verdad judicial» construida en los casos que revisaban. Como analizara Charles Musser, funcionaban como artefactos «parajudiciales» que oponían a la *legal truth* una posible «verdad fílmica legal» (*a film legal truth*)³², a través tanto del relato como de nuevas pruebas fácticas o testimoniales. Lo hacían planteando, implícita o explícitamente, problemas de la epistemología clásica, centrada en el sujeto, y de la social, con narrativas en las que se discutían los procesos de interpretación de las pruebas (visuales o forenses) y el valor probatorio del testimonio (de testigos y expertos) revelando aspectos de su naturaleza performativa y productiva respecto a lo real. Todo el cine y el teatro judicial sobre casos reales adopta, en cierta medida, el modo de la interpelación parajudicial, invitando al espectador a juzgar, de nuevo. Pero este nuevo documentalismo lo hacía desde parámetros más complejos y con la incertidumbre de que pudiera alcanzarse una verdad unívoca, no relativa, ante versiones o hipótesis alternativas de lo ocurrido que se exponían en narrativas confrontadas³³.

La película fundacional de esta corriente, *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), era, sin embargo, un *thriller* perfecto que descubría al falso culpable y al verdadero asesino. Pero, por el camino, sus interrogatorios y artificiosos *reenactments* apuntaban a las condiciones contemporáneas de la creencia y el autoengaño, cuyas manifestaciones en la producción e interpretación de imágenes se resumían en su célebre consigna «creer es ver» (*«believing is seeing»*)³⁴. La sombra de Morris será alargada y sus estilos visuales se estandarizarán en el *true crime* que prolifera con la llegada de las plataformas. HBO emitió como miniserie la trilogía *Paradise Lost* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 1996-2011) que había renovado la no ficción contemporánea en modos distintos a los de Morris e interpelado a los teóricos del derecho³⁵. Andrew Jarecki, autor del señero documental parajudicial *Capturing the Friedman* (2003), ilustrará este movimiento con la célebre miniserie *El gafe* (*The Jinx: The Life and Death of Robert Durst*, HBO, 2015). Stella Bruzzi analizó esta producción y *The Staircase* (Jean-Xavier de Lestrade, 2004)³⁶ en un artículo que abordaba en profundidad las problemáticas y los diferentes dispositivos documentales que venimos reseñando³⁷. También lo hacía con el documental alemán *Der Kick* (Andres Veiel y Gesine Schimdt, 2006) en que sus autores trasladaban al cine la homónima obra de teatro, sin limar la teatralidad original que intensificaba efectos de

[32] Charles Musser, «Film Truth, Documentary, and the Law: Justice at the Margins» (*University of San Francisco Law Review*, vol. 30, 1996), pp. 963-984 y Charles Musser, «War, Documentary and Iraq Dossier. Film Truth in the Age of George W. Bush» (*Framework*, 48, n.º 2, 2007), pp.9-35.

[33] Kristen Fuhs, «The Legal Trial and/in Documentary Film» (*Culture Studies*, vol. 28, n.º 5-6, 2014), pp. 781-808, exploraba todas estas dimensiones partiendo de las afinidades epistemológicas entre el juicio y el documental (evidencias, narrativas y argumentación).

[34] Dará título a su libro *Believing Is Seeing. Observations on the Mysteries of Photography* (Nueva York, Penguin Press, 2011) en el que analizaba, entre otras, las fotografías y vídeos de torturas en la prisión de Abu Ghraib como lo hiciera en su film *Standard Operating Procedure* (2008). Hemos analizado este nuevo documentalismo en María Luisa Ortega, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ocho y Medio, 2007).

[35] Jennifer Mnookin, «Re-producing a Trial: Evidence and its Assessment in *Paradise Lost*», en Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law on the Screen* (Redwood City, Stanford University Press, 2005), pp. 153-200. Disponible en: <<https://doi.org/10.1515/9780804767675-007>>

[36] Originalmente producida por Canal+ (Francia), será reactualizada y ampliada para Netflix en 2018.

[37] Stella Bruzzi, «Narrative, 'Evidence Vérité', and the Different Truths of the Modern Trial Documentary», en Erika Balsom e Hila Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines*, pp. 252-279.

[38] Jacqueline O'Connor, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*. No hay pleno acuerdo en el uso del concepto *verbatim*, menos utilizado en la academia americana que en la británica. Derek Paget trazaba las diferencias, a la luz de la tradición teatral británica, entre el «tribunal theatre», basado en la transcripción de actas de procesos y juicios con puesta en escena e interpretación realista, y el *verbatim* donde el aura del testimonio constituye la base de representación con formas más fluidas en el uso del espacio y los modos de la actuación. Véanse sus trabajos: «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques» (*New Theatre Quarterly*, 1 de noviembre, 1987), pp. 317-336, «New Documentary on Stage: Documentary Theatre in New Times» (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 56, n.º 2, 2008), pp. 129-141 y «The Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real*, pp. 224-238.

[39] Producción: Teatro del Barrio, en colaboración con Teatro Español, Teatre Lliure y Teatro Central de Sevilla. Dirección: Andrés Lima. Estreno: Teatro del Barrio, 26-28 de octubre de 2015. Para el análisis, tomamos como fuente la grabación de la función del 20 de septiembre de 2018, en el Teatro Español, de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM.

[40] Remitimos a las conversaciones de Quirós con Carole Viñals, «*El pan y la sal* de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 358-370.

[41] Véase entrevista a Quirós del 27 de enero de 2020 en <<https://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/fichas1/elpanylasal.htm>>.

extrañamiento en la pantalla, compuesta por un *collage* de transcripciones de entrevistas y fragmentos del proceso por el asesinato del adolescente Marinus Schöberl en 2002, que se presentaban como monólogos a cargo de dos actores. Los ejes comparativos de Bruzzi adquieren además un sentido ulterior en la medida en que toda una corriente del documentalismo audiovisual contemporáneo que abordaba —incluido el *true crime* de autor— recurría a una combinación similar a la señalada por Jacqueline O'Connor para el *documentary trial play* norteamericano: extractos literales (*verbatim*) de las transcripciones legales, la cobertura mediática de los eventos y entrevistas en primera persona, compiladas durante el proceso o meses y años después³⁸.

Sobre este paisaje de prácticas y reflexiones teóricas, proponemos un recorrido por producciones documentales, teatrales y audiovisuales, realizadas en España que despliegan de diferentes maneras las narrativas judiciales y vetas que las inscriben, con matices, en ciertas corrientes internacionales. Será un corpus restringido, pero esperamos, representativo. *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018) nos permitirá abordar el lugar del teatro como espacio de la memoria y la pedagogía histórico-política. Con las versiones escénica y cinematográfica de un mismo proceso y texto base —*Ruz/Bárcenas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015)—, exploramos cómo la disposición dramática del material legal puede derivar en el retrato, subgénero documental abundante pero poco estudiado, como artefacto apto para la crítica política. Analizaremos las elecciones dramatúrgicas y de puesta en escena en *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017) en el contexto de los regímenes escópicos y narrativos del documental de autor y del *true crime* contemporáneo que lidian con el ecosistema mediático entregado a los juicios paralelos. Desde este marco, abordaremos el funcionamiento de las narrativas divergentes y las cuestiones epistemológicas que de ello se derivan —versiones alternativas amparadas en pruebas y testimonios—, así como la especificidad que todo ello adquiere en el enjuiciamiento de crímenes de violencia (sistémica) de género. Finalmente, pondremos en diálogo dos piezas experimentales, *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017) y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012), que corroen los materiales para llevar al límite, quebrar y subvertir el orden que la justicia pretende imponer.

1. Memoria y pedagogía: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018)³⁹

En febrero de 2012, se juzgaba en la Audiencia Nacional al magistrado Baltasar Garzón por prevaricación. El juicio derivaba de la querella presentada por el sindicato de externa derecha Manos Limpias después de que, en diciembre de 2008, la justicia detuviera y cerrara la causa que Garzón abriera sobre los crímenes del franquismo a instancias de las denuncias presentadas por los familiares de las víctimas de la dictadura en 2006. Garzón resultará absuelto del cargo en un proceso popularmente conocido como Juicio a la Memoria Histórica por la importancia y trascendencia en él de los testimonios de víctimas, familiares, historiadores y representantes de las asociaciones que venían luchando por la justicia y reparación de la violencia sistémica de los vencedores de la guerra civil, reclamando dar sepultura a sus muertos y nombre a los asesinos. Raúl Quirós señalaría lo paradójico de un juicio en que los testigos, que lo eran de la parte del acusado, no estaban allí en calidad de víctimas: «Por transferencia (Garzón era el criminal), ellos también son culpables»⁴⁰.

Habiendo trabajado en Londres con *Teatro x La Memoria*, movimiento que denunciaba el robo de bebés en la dictadura argentina⁴¹, Raúl Quirós incursiona, en

paralelo a la preparación a *El pan y la sal*, en otras dramaturgias en torno a la memoria histórica española a través de personajes e historias relativas a crímenes cometidos durante la guerra civil y el franquismo en las cuatro piezas que componían en *Flores de España* (2015)⁴². De ellas, la dedicada al asesinato del estudiante Enrique Ruano en 1969 por agentes de la Brigada Político-Social se acercaba a la escritura legal al recrear el posible diálogo entre el asesino y su abogado defensor.

En *El pan y la sal*, Raúl Quirós parte de la literalidad de las actas de las cinco sesiones del proceso y construye el texto dramático a partir de una selección de los testimonios y las intervenciones de la acusación particular, el fiscal, la defensa y el juez⁴³. La pieza se enraíza en la tradición más clásica del teatro documento: Quirós reconoce la deuda de su trabajo con *La indagación* de Peter Weiss y del *verbatim* contemporáneo, en especial con el practicado por los británicos Richard Norton-Taylor y Nicholas Kent⁴⁴. Se inscribe, por tanto, en esa revitalización del documentalismo escénico de impronta social y política donde los juicios, reales o simulados, sirven a la crítica del sistema legal y a la apertura en el espacio público de los debates candentes. La producción de la obra por Teatro del Barrio la ubica en el principal *locus* de activación del teatro político y comprometido de las artes escénicas en España bajo la batuta de Alberto San Juan, y espacio ineludible de la revitalización del teatro documento contemporáneo en el país⁴⁵.

La puesta en escena de la obra adoptó la forma de la lectura dramatizada, en la que Andrés Lima representaba al juez de la causa (Carlos Granados), al autor⁴⁶ y al director de la obra. El escenario, cuyo fondo lo componía de un gran *collage* fotográfico de los rostros de víctimas propio de la iconografía memorialista internacional, estaba dispuesto a la manera de la topografía judicial —la defensa y la acusación situadas a un lado y otro de las tablas, el lugar de los testigos en el centro de cara al público y el juez, de espaldas—. Sin embargo, no emulaba la elevación jerárquica del estrado de los jueces en la sala original que inscribe en el espacio las relaciones de poder y que algunos de los testigos de la causa recordaban como un escenario intimidatorio en el que «no sabes si eres acusado o testigo»⁴⁷.

En el arranque Lima baja al foso desde escenario —en el que se respira aire de ensayo—, se gira hacia el público y toma el micrófono para dar lectura a la cita de Eduardo Galeano introductora del texto de Quirós, cuyas últimas palabras son: «Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla». Después, al preámbulo del autor en que se exponen los antecedentes del juicio⁴⁸. También lee la acotación inicial de que la obra transcribe fragmentos de ese juicio en que «las víctimas de una dictadura [brutal y sanguinaria]»⁴⁹ tuvieron que sentarse enfrente de un tribunal por defender su derecho a la verdad, la justicia y la reparación».

A lo largo de la representación, Andrés Lima, sentado en una mesa con luz de espaldas al público, alterna sus papeles de juez y de director de la lectura. En esta condición, irá introduciendo el número y los títulos de las quince escenas —coincidentes con las secciones jurídicas del proceso—. El texto dramático altera el orden temporal de las sesiones del juicio y de las intervenciones, y modifica ciertos términos legales y técnicos «para una dramatización más sencilla»⁵⁰. Se inicia con la presentación del caso por la acusación (escena I, que continua en la escena XII) y el interrogatorio de esta al acusado, quien se negó a responder a la prolija batería de preguntas (escena II). El interrogatorio de la defensa al juez Garzón pauta, dividido en cuatro segmentos (escenas IV, VII, X y XV), la progresión expositiva y pedagógica de la pieza, al

[42] Estreno, con dirección de Miguel Ángel Quirós, en el Teatro de los Santos de la Humosa (Madrid, 16 de mayo de 2015).

[43] La literalidad del texto era mostrada en la pieza audiovisual del Telediaro de La 2, emitido el 27/10/2015, que montaba en alternancia el archivo del testimonio de Garzón en la Audiencia Nacional y la lectura de este por el actor Gonzalo de Castro (quien en lo encarnaba en esta fecha de estreno) durante el ensayo de la obra. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/la-2-noticias/2-noticias-pan-sal-obra-teatral-recrea-juicio-batalsar-garzon/3336267/>>. Las grabaciones del juicio estaban, y siguen estando, disponibles en YouTube en la cuenta de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH): <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLFB-1CAI327BFEF9C9>>.

[44] Quirós en Carole Viñals, «*El pan y la sal* de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», pp. 322-332.

[45] Pueden verse al respecto los trabajos de Julio Vélez-Sainz, «Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del Barrio» (*Acotaciones*, julio-diciembre 2016), pp. 51-68 y «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, pp. 407-418.

[46] En el texto, Quirós dejaba abierta la encarnación del autor a cualquier actor o actriz del repertorio.

[47] Así lo hacía Emilio Silva Barrera, presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, en el coloquio tras el estreno de la obra en el Teatro de Barrio. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-9bo0jSsQw&t=643s>>.

[48] La denuncia de asociaciones y familiares en 2006; el auto de Garzón de 2008 en que se declaraba competente en la instrucción de los hechos de «delito contra el gobierno legítimo», que «indujo a matan-

zas y detenciones sistemáticas de los opositores políticos y el exilio forzado de miles de personas» cifrándose por las asociaciones en 140000 el número de desaparecidos; el recurso a este auto por la justicia española amparándose en la Ley de Amnistía de 1977 para la que estos serían «delitos comunes»; y la causa iniciada por la querrela de Manos Limpias.

[49] Estos dos adjetivos son eliminados en la lectura dramatizada.

[50] En la puesta en escena, se eliminaron algunas partes del texto propias de la literalidad ligadas a la temporalidad real del proceso, como las palabras del juez «terminamos con testigos hoy, seguiremos mañana» al final de la escena XI.

[51] Garzón reseñó la excepción del Ayuntamiento de Madrid recogida por Quirós. En la escena VII, cuando el acusado expone los delitos para los que sí se declaró competente y no sujetos a prescripción, al cometido «contra la forma de gobierno y la constitución» se añadió la paráfrasis «contra el gobierno legítimamente establecido de la II República» ausente en la dramaturgia original.

[52] En la puesta en escena, se eliminó el personaje del fiscal, Luis Navajas, presente en el texto, enfatizándose el enfrentamiento entre la acusación popular, ejercida por Joaquín Ruiz Infante, interpretado por Alberto San Juan, y el abogado de Garzón, Gonzalo Martínez Fresneda, encarnado por Ginés García Millán. E incorpora la figura del Ujier, papel asumido por Laura Galán, ayudante de dirección.

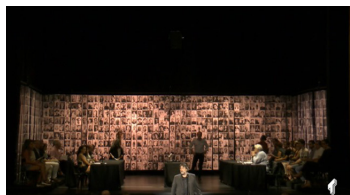
[53] Interpretado por Ramón Barea en las representaciones en el Teatro Español de 2018 y por Pepe Viyuela en el Teatro del Barrio en 2015.

[54] Asesinaron a su padre en septiembre de 1936, y fallece antes del estreno de la obra.

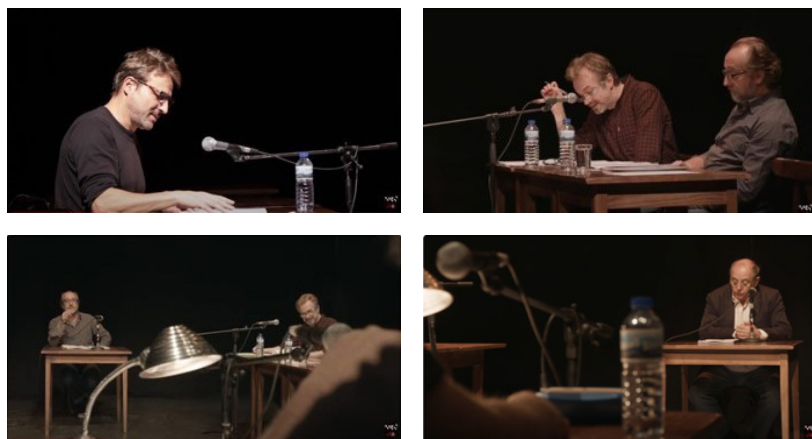
desgranarse, entre las preguntas y las respuestas, las tipologías de crímenes cometidos durante y después de la guerra civil —desaparición forzada de personas, ejecuciones extrajudiciales, enterramientos ilegales y el secuestro de menores aún desaparecidos— con equiparación legal a los cometidos por otros regímenes autoritarios entre 1933 y 1945 por sus mecánicas —eliminación sistemática y plan preconcebido de desaparición—, y los posteriores, tipificados de lesa humanidad, que los tribunales internacional eximen de la prescripción. También permite denunciar la inanición de las instituciones, la falta de colaboración de diferentes organismos en la investigación de Garzón⁵¹ y la ausencia de datos, siquiera de un censo oficial de desapariciones forzadas, puntos que reforzarán después algunos testimonios.

Los careos entre la defensa y la acusación puntúan la tensión dramática con la contraposición y choque de argumentos en torno al empeño del abogado de Manos Limpias, en las explicaciones de la causa, de igualar la violencia «de ambos bandos» y equiparar a las víctimas en términos de justicia y reparación pendientes —con la réplica recurrente del abogado defensor aduciendo que crímenes como el de Paracuellos del Jarama ya fueron juzgados en la «Causa General» iniciada en 1940—, o de socavar la asimilación de la Ley de Amnistía española con la de punto final en Argentina, una de las bases del auto de Garzón (escenas III, VI y IX)⁵². Uno y otros van enmarcando los testimonios: de Emilio [Silva, presidente de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica, ARMH]⁵³, nieto del primer desaparecido en ser identificado por ADN tras su exhumación de una cuneta en el Bierzo y fundador de la ARMH (V); María [Martín López], superviviente de 81 años (VIII)⁵⁴; en la escena XIII se escuchan las palabras de Ángel [Rodríguez Gallardo], historiador y miembro de la Asociación Memoria Histórica do 36 (Ponteareas) (XI), de Josefina [Musulén], nieta de un militante de la CNT asesinado, sobrina de una bebé robada y miembro de la Asociación para la Recuperación Histórica de Aragón, y Fausto [Canales], hijo de desaparecido y miembro de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Valladolid (escena XIII); el último testimonio, de Pino [Sosa], superviviente de 75 años y miembro de la Asociación de Memoria Histórica de Arucas (Canarias), conforma la penúltima escena (XIV)⁵⁵. El actor que encarna a Emilio será el encargado de iniciar la lectura en escena del epílogo del autor en la dramaturgia de Quirós.

Las funciones expositivas y pedagógicas de las palabras del Baltasar Garzón y su defensa (en el proceso y en la obra) se prolongan en los parlamentos de los testigos. La condición excepcional de este juicio —asumido por los querellantes de la causa contra los crímenes del franquismo como sustitutorio del que debió haberse celebrado y como instrumento para ubicar en el espacio público los relatos de vencidos y represaliados desde una memoria afectiva y afectada, en lo individual, y también la histórica en lo colectivo— llevó a una discursividad acordada en algunos de los testimonios. Así, Ángel Rodríguez Gallardo pactó con el abogado de la defensa, Gonzalo Martínez Fresneda, los puntos de su intervención para que, aunque no deviniera en una expo-



El pan y la sal (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro Español, 2018.



Imágenes del *teaser* de *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro del Barrio, 2015.

sición técnica, si incluyera datos y etiquetas discursivas, como «plan sistemático», y dejara también constancia de la urgencia de abrir los archivos penitenciarios, de la policía y la guardia civil a historiadores como él y expertos judiciales para reconstruir la represión⁵⁶. Todo ello se traslada a la obra, junto a la reivindicación y visibilización del trabajo de largo aliento de las asociaciones de memoria histórica encarnado en representantes de diferentes generaciones y con vocación de transferencia a los más jóvenes. Estas peculiaridades del juicio, reforzadas por la selección de las intervenciones y ajustes en el texto de Quirós, provocan una suerte de territorio comunicativo, semántico y retórico sin destacadas inequidades entre los profesionales del derecho y buena parte de los testigos de la defensa. En su testimonio, Fausto responde airado a las preguntas de la acusación «Somos personas informadas y contamos con abogados». Ello contrasta con el foco recurrente que el documentalismo contemporáneo ha puesto en las desiguales relaciones de poder manifiestas en los procesos judiciales a través de las competencias lingüísticas y expresivas determinadas por la clase o el grupo social, como veremos en otras piezas que analizaremos después.

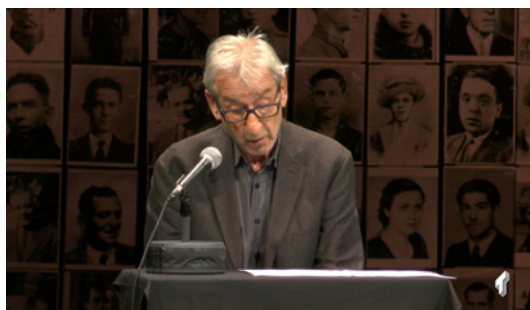
Como decíamos, la puesta en escena adoptó el modo de la lectura dramatizada. Derek Paget analizaba las connotaciones de la «*rehearsed reading*» como dispositivo escénico elegido por corrientes del teatro documental *verbatim* del siglo XXI abocado al compromiso y el activismo político⁵⁷. Destacaba Derek cómo el dispositivo enfatiza la condición de laboratorio-experimento de estas prácticas; y cómo las limitaciones estéticas —despojamiento escénico, la luz de ensayo y la actuación en clave menor— adquieren un valor ligado a la ética de una representación que transita del «estar por» (*standing for*) al «hablar por» (*speaking for*), resultando las presencias en marcadores de las ausencias⁵⁸. En *El pan y la sal*, no obstante, la elección de la lectura dramatizada redundaba en otras dimensiones aptas para el proyecto. El seguimiento del texto escrito por los actores amplifica la instancia del referente real (los documentos y su materialidad) y facticidad actual de la palabra; y la limitación del rango de actuación gestual y de movimiento se acomodaba a las constricciones propias de la escena judicial, con la habitual consulta de papeles por magistrados y partes. Esto se combinaba con la operación más significativa de la puesta en escena de *El pan y la sal* para que la obra deviniera en acto cívico-político y simbólico: la elección del elenco. Los cuerpos y las voces de grandes figuras de la escena y el cine españoles adquieren, en cierto modo, la condición de ciudadanos ilustres, y al mismo tiempo de representantes de todos, en

[55] En la causa testificaron otros miembros de Asociaciones de Memoria Histórica de diferentes territorios, como Manel Perona (ARMH de Catalunya), Antonio Solsona (Castellón) o Antonia Oliver (Mallorca).

[56] Puede verse al respecto su intervención el coloquio citado en nota anterior. Este punto, el de los archivos, era una de las reclamaciones a Garzón en la causa de 2006.

[57] Derek Paget, «Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre» (*New Theatre Quarterly*, vol. 26, n.º 2, mayo 2010), pp. 173-193. El artículo se centraba en el trabajo del grupo Actors for Human Rights y piezas como *The Illegals*, 2008.

[58] Entre las contrapartidas y riesgos, Derek advertía la tendencia a la propaganda o a la predicación para la conversión.



El pan y la sal (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro Español, 2018.

el acto de abrazar la causa de una memoria ejemplar y colectiva. Mario Gas leyó las palabras de Baltasar Garzón, Nuria Espert y María Galiana, el testimonio de María, Emilio Gutiérrez Caba y José Sacristán los de Ángel y Fausto respectivamente⁵⁹. Estas encarnaciones de la palabra operaban en una peculiar combinación de la abstracción, la colectivización del relato y la responsabilidad político-social de los discursos. En el tramo final se escuchaban puntualmente las voces originales, reales, grabadas cuyo volumen se alzaba al final de la obra hasta ocupar todo el espacio sonoro.

Cuando Hans-Thies Lehmann identificaba en el teatro documental de los años sesenta uno de los ejes de inflexión hacia el teatro posdramático, lo hacía enfatizando el cambio en la generación de la tensión dramática en escritura y puesta en escena de asuntos judiciales, procesos e interrogatorios respecto a las dramaturgias tradicionales. Ahora, decía, el suspense no se localizaba en el transcurso de los acontecimientos, en un mundo narrado y comentado de forma dramática, sino en una dimensión objetiva, mental y, en su mayoría, ético-moral⁶⁰. Carol Martin cifraba entre las funciones de la reactivación contemporánea del teatro documental la reapertura de juicios, la creación de relatos históricos complementarios y el vincular la autobiografía a la historia⁶¹. *El pan y la sal* constituye un ejemplar modelo de ello.

Algunos de los testigos de la defensa en este «Juicio de la Memoria Histórica» esperaban que, tras la obra teatral que les daba voz y palabra, lo hiciera también el cine. No fue así, al menos bajo la forma de un documental para la pantalla homologa a la propuesta de la obra; esto es, que asumiera la materia prima judicial como dispositivo, mientras proliferaban otras múltiples formas, canónicas y experimentales, para rescatar la memoria y catalizar la postmemoria de la violencia y la represión ejercida por los sublevados y vencedores de la guerra civil. Tan sólo una pieza de nuestro corpus tendrá transposición cinematográfica, la que abordamos en el siguiente epígrafe.

2. Del duelo al retrato: *Ruz/Bárcenas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015)

*Ruz/Bárcenas*⁶² fue la primera obra de teatro documento escrita por Jordi Casanovas, a quien podemos considerar el más conspicuo exponente, en nuestro país, en la autoría de piezas documentales para la escena con narrativas legales, con esta y las posteriores piezas *Port Arthur* (2015)⁶³ y *Jauría. Una ficción documental* (2019), que nos ocupará más adelante. Según expresaba el autor, la excepcional recepción por los espectadores de *Ruz/Bárcenas* —respuesta y éxito que se reflejó en las críticas y reseñas de las primeras funciones en prensa—, para una obra que «generaba un pacto completamente

[59] En las funciones en el Teatro del Barrio de 2015, el papel de Garzón fue para Antonio de Castro. Como indicamos en notas anteriores, Ginés García Millán interpretó al abogado de la defensa en 2018 y Tristán Ulloa en 2015, Alberto San Juan a la acusación y Ramón Barea a Emilio en 2018 y Pepe Viyela en 2015; el elenco se completaba con Gloria Muñoz leyendo el testimonio de Pino y Natalia Díaz, el de Josefina.

[60] Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDE-AC, 2017), p. 96.

[61] Carol Martin, «Bodies of Evidence», en Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010), pp. 17-26.

[62] Fue la tercera producción del Teatro del Barrio, que abre sus puertas en diciembre de 2013, estrenada el 23 de mayo de 2014.

[63] Estreno: El Pavón Teatro Kamikaze (6 de marzo de 2019). Dirección: David Serrano. Producción: Kamikaze Producciones, Milonga Producciones, Hause & Richman Stage Producers y Zoa Producciones para El Pavón Teatro Kamikaze.



Ruz/Bárcenas (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014).



nuevo para el público, de códigos, de verosimilitud», constituyó una experiencia que le «abrió las puertas a una nueva teatralidad» que continuó en las siguientes⁶⁴.

En cada una de las tres obras, Casanovas explora diferentes modulaciones y estructuras dramáticas del teatro documental derivado de registros y actas de procesos legales: la *depositisio* ante de juez Pablo Ruz del exesorero del Partido Popular Luis Bárcenas en la Audiencia Nacional el 15 de julio de 2013 como medio de desvelamiento y comprensión de los mecanismos, lenguajes y cosmovisiones de la corrupción política; el interrogatorio, en 1996 en el Centro Penitenciario de Risdon (Australia), realizado por los policías John Warren y Ross Paine a Martin Bryan, acusado de una masacre en Port Arthur (Tasmania)⁶⁵, con un rico tejido intertextual en la composición de escenas y personajes con los relatos clásicos de la ficción criminal y policial; y la dramaturgia estrictamente judicial construida desde las narrativas divergentes, apuntando con ello a las problemáticas epistemológicas de la construcción de la «verdad legal» que la tradición del *courtroom* o *trial* cinematográfico (ficcional y documental) ha explorado.

Ruz/Bárcenas se inscribe, política y estratégicamente, en ese «teatro histórico de urgencia» del que hablaba Juan Mayorga a propósito *Alejandro y Ana: todo lo que España no pudo ver del banquete de la obra de la hija del presidente* (Juan Mayorga y Juan Cavestany / Andrés Lima, 2003)⁶⁶ producida por Animalario, cuyos tono y objetivos de crítica sociopolítica del presente y pasado inmediato se prolongaría en los proyectos del Teatro del Barrio⁶⁷. Además, la boda de la hija de Aznar fue el escenario por el que desfilaron, ante las cámaras de televisión, de la prensa periodística y la rosa, todos los políticos y empresarios implicados en la «trama Gürtel», cuya investigación judicial, iniciada en 2009, descubre los primeros indicios de la existencia de una presunta contabilidad «B» del Partido Popular gestionada por Bárcenas⁶⁸.



B (David Ilundáin, 2015).

[64] Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro» (*Pygmalion*, n.º 12, 2020), pp. 215-226.

[65] La pieza toma como materia prima la transcripción de la grabación del interrogatorio, realizado en julio de 1996, disponible en el portal de Wikileaks. Estos datos y las consecuencias que tuvo la masacre —la reforma del gobierno australiano, doce días después del crimen, de la ley de armas por la que se requisaron 700.000 armas, sin que se haya producido tiroteos masivos desde entonces— se ofrecían en voz en *off* al inicio y fin de la dramaturgia. Jordi Casanovas, *Port Arthur* (Madrid, Antígona, 2019).

[66] «Retrato del corrupto: 'Alejandro y Ana', la obra de teatro que destapó la trama Gürtel», *El Confidencial* (12/12/2014). Dio lugar a una pieza audiovisual, con dirección de Sandra Gallego y Lima y editada en DVD, que reinstalaba la obra en un salón de bodas real, el Lady Ana del madrileño barrio de Prosperidad. Está actualmente disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzTKhyZZkYo>>.

[67] Como las producciones de Alberto San Juan *Marca España, cuando las ovejas miran al horizonte* (2011), *Autorretrato de un joven capitalista español* (2014) y *El rey* (2015).

[68] El juego con las comillas en B está en el texto de Casanovas. Jordi Casanovas, *Ruz/Bárcenas* (Madrid, Antígona, 2019).

Jordi Casanovas extrae de las 100 páginas de la transcripción del registro de la declaración de Luis Bárcenas en la Audiencia Nacional —acto en sede judicial de gran repercusión para la política y la opinión pública españolas, por las expectativas de que el extesorero «tirara de la manta» e implicara a los altos cargos del partido en el poder— la sección del interrogatorio del juez Pablo Ruz al acusado, dejando fuera las intervenciones del ministerio fiscal, las acusaciones particulares y la defensa⁶⁹. La estructura de la dramaturgia corresponde plenamente, pese a las necesarias reducción y reordenación del material original, a los objetivos de esta audiencia y, en especial, del magistrado: la fijación de hechos y fechas, la ratificación y clarificación de datos (nombres y cuantías), la dilucidación del volumen y la autenticidad de los documentos-evidencias (parte de ellos, filtrados a la prensa), para, en suma, determinar el *modus operandi* de la presunta financiación ilegal del Partido Popular y el pago de sobresueldos desde los años noventa. Así lo pone de manifiesto la segmentación en escenas: Las objeciones (ratificación o negación de las declaraciones anteriores), Los papeles, Las entregas, El método, Los nombres, Los nombres indescifrados, Las recogidas, Las donaciones finalistas / Cospedal⁷⁰ y Los sobresueldos. La composición de la última escena, «Su defensa final», opera un cambio sustantivo respecto a la temporalidad y lógica original del proceso.

En la vista real, el juez Ruz tuvo que interrumpir el acto, mediada la declaración, al haberle comunicado la Comisaría de la Audiencia Nacional filtraciones en las redes sociales imputables a alguno de los presentes. La dramaturgia sitúa la salida del magistrado de la sala en la escena final, deja solo a Bárcenas en el escenario quien se gira al público para interpellarlo con un monólogo conformado por las respuestas que el imputado había dado a su abogado defensor, Javier Gómez de Liaño. Al público —identificado ahora con el real presente en la *deposicio*— se dirigirá también Ruz a su regreso para conminar al uso exclusivo de notas manuscritas. Tras ello, se reanuda el interrogatorio y en el diálogo antes del oscuro final se dice: «¿Sabe usted por qué se termina este sistema de caja “B”, o de contabilidad “B”?» [...] «Es que, disculpe, yo no sé si este sistema de contabilidad ha terminado. No lo sé». Con ello la obra sitúa su discurso en un escenario real de incertidumbre, abierto en lo político y lo judicial. El otro eje dramático-discursivo estaría en la coyuntura del personaje Bárcenas en aquel enero de 2013, internado en la prisión de Soto del Real desde hacía tres semanas —como informa la voz en *off* inicial de la dramaturgia— y sufriendo amenazas intimatorias, como denuncia en el monólogo, por el partido, cuyo abogado se había retirado de la defensa.

En la depuración lingüística y expresiva de los parlamentos originales y la reescritura de las alternancias en la palabra entre Ruz y Bárcenas predominan las frases cortas y un acerado ritmo que produce el efecto de un duelo, en el que no se lidia una derrota, sino el sometimiento o la soberbia del declarante dentro del teatro judicial. El director de la obra, Alberto San Juan, bien sintetizaba los efectos buscados:

Nos interesaba ver esa conversación porque es como una ventana que permite contemplar el paisaje completo: cómo funciona este sistema de connivencia del poder político y el económico. Hay algo de juicio popular; como ser testigos de lo que pasa de una manera más intensa. La gente se ríe porque flipa⁷¹.

La elección de los intérpretes, Manolo Solo y Pedro Casablanc, fue esencial para lograrlo y para componer la figura del magistrado, cuyas reacciones de perplejidad

[69] Sergio Vélez-Sainz identifica los cambios más significativos entre la transcripción de la grabación de la declaración —publicada en la web del diario *El Mundo*— y la escenificación —el texto aún no se hallaba publicado— en «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio».

[70] María Dolores de Cospedal, entonces Secretaria General del partido.

[71] (*El Mundo* 16/06/2014).

ante la soltura del declarante son potenciales espejos de las del público⁷². La puesta en escena optó por el despojamiento y el minimalismo de un fondo negro —con proyecciones de rótulos previstos en la dramaturgia—, las sillas y la mesa que separa apenas a los actores. San Juan ha relatado cómo desestimaron caracterizar a Casablanc para acercarlo al de Bárcenas: «nos dimos cuenta de que era inverosímil si Pedro se maquillaba. Sin estar caracterizado, hay un rito laico en el que entra la gente; el teatro es convención»⁷³. También decidieron no imitar el tono agudo de su voz⁷⁴. Estas elecciones son coherentes con la preferencia de Casanovas por la composición interpretativa de los personajes en las obras documentales a partir exclusivamente del texto (por lo que se decantarán también en *Jauría*)⁷⁵, una opción —la de evitar el contacto de los actores con los sujetos o visionar grabaciones de ellos— que en el teatro legal defendieron los autores de *The Exonerated* (Jessica Blank y Erik Jensen, 2000-2002)⁷⁶. Es este un campo abierto a la creación dentro del documentalismo escénico en el que se juegan diferentes tomas de posición en lo ético y lo estético⁷⁷. El análisis de la adaptación cinematográfica de *Ruz/Bárcenas* nos permitirá profundizar en algunos de estos aspectos.

B, la película dirigida por David Ilundáin un año después del estreno de la obra, toma como base la dramaturgia original, pero introduce materiales de la transcripción de la declaración que quedaron fuera en aquella, por lo que representación de una hora de duración pasa a 75 minutos de metraje. En palabras del director de la cinta, el 40% del guion no estaba en la obra⁷⁸. Los primeros cuarenta y cinco minutos del filme mantienen en lo esencial (después señalaremos algunas diferencias) el texto original de Casanovas centrado en el duelo entre los dos personajes que son interpretados por el mismo elenco, Solo y Casablanc. El resto del metraje corresponde a los interrogatorios del fiscal (interpretado por Carlos Olalla), las acusaciones particulares —Enrique Santiago (Patxi Fraytez), José María Benítez de Burgos (Enric Benavente) y Gonzalo Boye (Eduardo Recabarren)— y el abogado de la defensa Javier Gómez de Liaño (Pedro Civera)⁷⁹. Toda esa parte hace que la película abunde en detalles y matices de la cultura, tosca y cutre, de la corrupción político-empresarial desvelados por los enfoques político-judiciales de las acusaciones particulares, en especial de la ejercida por Enrique Santiago en representación de Izquierda Unida, la Asociación Libre de Abogados, Ecologistas en Acción y la Asociación Justicia y Sociedad.

La introducción del nuevo material y los personajes forzó, señalaba Ilundáin, a reforzar el arco dramático de Luis Bárcenas. Nosotros diríamos, más bien, su retrato, en el marco de una puesta en escena constreñida a un único y reducido espacio que reproducía la topografía de las salas provisionales de la Audiencia Nacional, con parte de los letrados sentados junto a la prensa en el lugar asignado al público⁸⁰. Al retrato sirven diversos elementos que diferencian el filme de la obra. Los gestos, las miradas

[72] La dramaturgia incluye puntuales murmullos del público en la sala. La película sí ofrecerá contracampos de reacción con risas abiertas en puntos de la declaración, como las menciones al ventrilocuo José Luis Moreno, aunque, según relataba Pedro Casablanc, de esto se habían reído muy poco los espectadores de las funciones. Véase sobre esto último, Alfonso Álvarez-Dardet, «El Teatro del Barrio revive el duelo entre Bárcenas y Ruz» (*El Público*, 23/05/2014).

[73] (*El Mundo*, 16/06/2014).

[74] Alfonso Álvarez-Dardet, «El Teatro del Barrio revive el duelo entre Bárcenas y Ruz» (*Público*, 23/05/2014).

[75] San Juan, no obstante, aludía a la ausencia de archivo audiovisual de la declaración y al recurso a material gráfico existente para la preparación de la obra.

[76] Jessica Blank y Erik Jensen, «Notes on the Performance of the Play», en *The Exonerated* (Nueva York, Farrar, Straus & Giroux Publishers, 2003). Tuvo adaptación cinematográfica, producida por Radical Media, para la cadena CourTV en 2005, bajo los códigos de ficción y con actores como Susan Sarandon, conocida también por su activismo político.

[77] El estudio más completo hasta la fecha sobre la interpretación en el teatro documental es el de Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), que incorpora entrevistas a actores, directores y dramaturgos de referencia. En España, Lucía Miranda, cuyas obras documentales toman como principal base las entrevistas, se ubicaría en el polo opuesto, facilitando a los actores las grabaciones quienes reproducían, por ejemplo, en *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017) las variaciones dialectales de las personas entrevistadas.



B (David Ilundáin, 2015).



y las acciones por los que Bárcenas interactúa con sus abogados —antes, durante y después de la declaración— construyen un perfil del personaje con diferentes matices, desde la autoridad con la que, a golpe de seña, pide los documentos al trato cariñoso y maternal que le dispensa su abogada defensora, signos vinculados su situación personal de potencial vulnerabilidad afectiva en prisión. En los minutos últimos de la película, el encausado se quita la corbata y entrega su alianza a la letrada antes de ser esposado por los policías que lo devolverán a Soto del Real tras las extenuantes horas de interrogatorio. En las respuestas a las partes, Bárcenas / Casablanc conforma un arco rico también en modulaciones, que no se reducen al cinismo o a la resignación: la cortesía seca con la que pide perdón a Benítez de Lugo de ADADE (Asociación de Abogados Demócratas por Europa), la chulería con la que precisa y corrige a Santiago / Fraytez o el memorable «me dio cariño» cuando este le interroga por las contrapartidas recibidas en un presunto acuerdo con el Presidente Mariano Rajoy. El segmento final de respuestas a su abogado —que Casanovas convirtió en clímax con el monólogo al público— aun siendo esencialmente el mismo en contenido adquiere, tras estas réplicas, el *pathos* de la resolución y conclusión del retrato de un hombre abandonado por los suyos, sometido en los últimos tiempos a una fuerte presión y que había estado a punto de hacer estallar todo, aunque finalmente no lo hiciera. Un primer plano pensativo de B condensa este cierre, remachado por la inserción, previa a los créditos, del archivo videográfico con las palabras de Rajoy en el Congreso de los Diputados: «Me equivoqué al mantener la confianza en quien no la merecería».

David Ilundáin señalaba que, a diferencia del método de trabajo con los actores para la obra, habían elaborado la composición de todos los personajes a partir del mayor conocimiento posible de los sujetos reales a los que interpretaban y del contexto, de lo que estaban en juego⁸¹. Es reconocible la caracterización de Casablanc en el peinado y el maquillaje, y su interpretación, como señalara la crítica, contrasta en su desbordada expresividad con la tensa contención de Solo⁸². La modulación de su voz imita el timbre que la escenificación de San Juan había evitado. A ello se suma, en pro de una representación naturalista, la reescritura de los diálogos que desdibujaba el estilo breve, conciso e incisivo del que los había dotado Casanovas al alargar los parlamentos e insuflarles la soltura y espontaneidad del habla.

[78] (*La Vanguardia*, 17/09/2015).

[79] La otra abogada de la defensa, María Dolores Márquez de Prado (Celia Castro), no interviene en el interrogatorio, pero la película le otorga un interesante papel en la construcción del personaje de Bárcenas. Renunció a su turno de preguntas Miguel Durán (Ramón Ibarra), letrado que representaba a Pablo Crespo, empresario y político del PP condenado después en el caso Gürtel.

[80] La Audiencia Nacional estaba en obras —como conocemos por las voces de periodistas que se escuchan al inicio de la película— y la declaración se realizó en una sala provisional, que la película recrea en otro sitio oficial. El rodaje se redujo a seis días por problemas de presupuesto y de permisos, filmando «un poco a escondidas», dice Ilundáin, por tratarse de un proyecto incómodo (*La Vanguardia* 17/09/2015). Se financió con una campaña de micromecenazgo.

[81] (*La Vanguardia*, 17/09/2015).

[82] Jordi Costa «La punta del iceberg» (*El País*, 18/09/2015).



B (David Ilundáin, 2015).

B constituye un filme liminal y excéntrico respecto a los parámetros de su potencial adscripción al documental o la ficción en el territorio audiovisual. El recurso a actores bien conocidos por el público y a una interpretación naturalista desplaza la película de un

virtual pacto espectadorial de naturaleza documental, dado que no se ajusta ni a los usos o convenciones del docudrama —con intérpretes desconocidos y en clave de figurantes— ni a las formas extrañadas y artificiosas con las que el documental creativo contemporáneo ha trabajado los cuerpos y voces de intérpretes profesionales. El proyecto, por su propia condición, dista de acomodarse a los paradigmas dramático-narrativos del cine de ficción al uso, y adopta una unidad de espacio y tiempo que le imprime una suerte de teatralidad a los ojos del espectador cinematográfico. No hay cesuras ni marcadores de elipsis temporales en un filme que condensa más de cinco horas del evento real, pero de ello deja constancia el dispositivo que Ilundáin elige para remitir al sustrato real, documental, de la cinta. Esta se abre y cierra con un metraje que simula, por su textura visual y timbre metálico, la grabación de una cámara de registro. Ofrecen las imágenes un plano general de la sala, en cuyo margen inferior figuran códigos de identificación administrativa y la fecha y hora: 15/07/2013, con inicio del registro a las 11:15:15 y fin a las 16:48:11. Este es el único guiño documentalizante en una película cuya planificación, con recurrentes planos de reacción del público, prensa, letrados y auxiliares, lima la aspereza y el rigor de la narrativa judicial con la que sus autores ensayaron una vía de cine político poco transitada después.

3. Narrativas divergentes, juicios mediáticos y violencia de género.

3.1. Regímenes escópicos y ecosistemas mediáticos.

De nens (2003), del entonces ya veterano cineasta Joaquim Jordà, constituye, para lo que nos ocupa, un filme esencial en la marcación de problemáticas sociales, políticas y epistémicas por las que había transitado y lo seguirán haciendo el documentalismo audiovisual. En *De nens*, un caso de pederastia en el barrio barcelonés de El Raval propiciaba una punzante reflexión sobre la paidofilia, la castración química de pedófilos y la historia social del entorno urbano de víctimas y acusados, que se retrotraía a los cambios políticos del país durante la transición de la dictadura a la democracia. Abordaba, también, el problema de la construcción de la verdad legal, las liturgias del teatro judicial y el papel de los medios de comunicación como *locus* del juicio paralelo⁸³.

El equipo de Jordà tuvo un acceso privilegiado a la sala para grabar los once días del juicio celebrado en Barcelona en 2001, también a las bambalinas. Las largas secuencias que *De nens* le dedica al proceso compartían con otros documentales de autor mencionados el visibilizar las relaciones de poder y la desigualdad ante la justicia derivada de la condición social de los diferentes actores intervinientes. La filmación daba cuenta de los usos del lenguaje, los gestos y la jerarquía distributiva de cuerpos y voces en el espacio, a la que hemos venido aludiendo. Ponía de manifiesto el menosprecio con que los letrados trataban a los encausados y los testigos, y la desidia y la



De nens (Joaquim Jordà, 2003).



[83] El caso estalló en 1997, hubo un primer juicio en estos años y un segundo, el filmado, en 2001. La sentencia dictada por la Audiencia de Barcelona condenó a 66 años de prisión a Xavier Tamarit y a 44 a Jaume Lli. Los otros tres procesados —padres de los menores que supuestamente habrían consentido o beneficiario económicamente de los abusos— fueron absueltos por falta de pruebas.

[84] La película tomaba como base el libro de Espada, *Raval: De l'amor als nens* (Barcelona, Anagrama, 2000). Respecto a la menor fuerza que en el film adquieren las escenas teatralizadas por la compañía La Vuelta a partir de los materiales del juicio, véase José A. Sánchez, «Teatro y disidencia en el cine de Joaquim Jordà», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlín, Lit Verlag, 2009), pp. 133-150.

[85] La pieza partía de los casos reales de Bastian Bosse, un joven alemán de dieciocho años que, en 2006, dispara contra sus compañeros de instituto y se suicida tras haber anunciado su plan en internet; y de la austríaca Natascha Kampusch, que ese mismo año escapaba de la casa donde había vivido diez años secuestrada. Murga utilizó como fuentes el blog de Bastian, *faits-divers*, entrevistas de Natascha... La adaptación al castellano fue de Borja Ortiz de Gondra y dirigió la puesta en escena el propio Murgia, con un complejo dispositivo de proyecciones audiovisuales que evocan la omnipresencia de pantallas.

[86] Termina el monólogo interrogando(se) por la culpabilización exclusiva a los medios y sobre Herrero convertida en chivo expiatorio, en la bruja del cuento: «y han dicho, bruja, no debía haber filmado, han dicho, bruja, debía haber apagado la cámara, han dicho, bruja, las ha matado una segunda vez, por qué, por qué, porque queremos saber por qué. Nos gusta saber el peso que cada niña muerta» [...] «Nos gusta creer, necesitamos creer. Creer que es culpa de la cámara». Asistimos a la representación en la Sala Verde de los Teatros del Canal, y la hemos revisado por la grabación de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM de la función del 2 de febrero de 2018.

[87] Rebautizada como *Operación Nenúfar. El caso Asunta* al integrarse en el catálogo de Netflix.

[88] Véase el artículo y la entrevista de Gonzalo de Pedro a Elías León Siminiani (*El País*, 17/05/2017). Disponible en <https://elpais.com/elpais/2017/05/17/tentacion-nes/1495015093_466655.html>

negligencia con la que se había instruido la causa y se desarrollaba el juicio. El testimonio experto de Arcadi Espada que recoge la cámara, denunciando estas desigualdades intrínsecas al sistema, sirve de vicario agente discursivo de Jordà en este segmento, cuya potencia cinematográfica reside en su naturaleza observacional —en contraste con el uso de otros dispositivos performativos, teatrales y situacionales habituales en el cine del director⁸⁴—. De hecho, el trabajo de cámara enfatizaba, como lo hiciera el primer cine directo en los años sesenta y a su estela la cinematografía posterior, la diferenciación entre la mirada de los medios y la del documental en proceso.

Los límites éticos de la información audiovisual y los mecanismos de los juicios mediáticos paralelos habían, no obstante, encontrado un punto de no retorno en la España de finales de 1992 con el conocido como caso Alcàsser: el secuestro, la violación, la tortura y el asesinato de tres adolescentes (Miriam, Antonia y Desirée) en esta localidad valenciana. La manera en que las televisiones —en especial, los programas *Quién sabe dónde* (TVE), presentado por Paco Lobatón, y *De tú a tú* (Antena 3), por Nieves Herrero— siguieron y cubrieron los setenta y cinco días de desaparición, la investigación hasta la localización de los cuerpos y la casi inmediata detención de los asesinos desató el debate sobre los límites deontológicos del periodismo audiovisual. En la adaptación para su estreno en Madrid en 2018 de *La tristeza de los ogros* (*Le Chagrin des ogres*, Fabrice Murgia, Bélgica, 2009) —obra teatral que transita entre lo onírico y lo real de dos crímenes con adolescentes como víctima y victimario⁸⁵— se integraba en la dramaturgia, como una de las «tres pequeñas historias» que jalonaban la trama principal, un texto con referencia explícita al caso y se proyectaba el *footage* televisivo con la reconocible presencia de Nieves Herrero. La maestra de ceremonias y narradora de la obra pronunciaba un monólogo entrecortado —con alternancia entre la voz distorsionada y la interpretación desgarrada— en torno al descubrimiento de los cuerpos, la llegada de los padres y las cámaras, cuya cobertura mediática se evocaba con frases como: «en la imagen filman el rostro de la madre, y filman los cuerpos de las niñas» [...] «Debían apagar la cámara, pero no lo hacen» [...] «Después de 65 [sic] días esperando, allí delante de la televisión, tenemos derecho a escuchar la voz de la madre, y no apagan la cámara. Pero yo sí quiero, señora Herrero, yo sí quiero, apagar la cámara. [...]»⁸⁶.

En ese 2018 —casi treinta años después de los sucesos— se terminaba de filmar la miniserie documental, producida por Ramón Campos y dirigida por Elías León Siminiani, *El caso Alcàsser* (Bambú Producciones para Netflix, 2019), tras la realización por el mismo tándem de *Lo que la verdad esconde* (Antena 3, 2017)⁸⁷. Esta apuntaba a la imparable ascensión del *true crime* en las pantallas españolas y atrajo la atención de la crítica por el interés de sus propuestas narrativas y audiovisuales, cuyos referentes se retrotraían a *The Thin Blue Line* de Morris⁸⁸. Murgia y Campos / León Siminiani recuperaban el caso —que, además de conmocionar a la opinión pública, marcó los imaginarios sobre la violencia sexual de toda una generación de mujeres— al tiempo que la academia lo estudiaba como ejemplar instancia de narración política, en tanto generadora del terror sexual en las mujeres, y de los mecanismos de poder social tras los crímenes machistas⁸⁹.

El caso Alcàsser hacía uso de los múltiples dispositivos que sitúan al *true crime* de autor como práctica relevante para la reflexión sobre las encrucijadas socio-epistémicas de la construcción de la verdad: la metanarración, derivada de los dispositivos performativos que practicara Leon Siminiani en sus documentales cinematográficos, que desvelaba el proceso de realización y de investigación; y los *reenactments* «en

vacío», con la guardia civil, forenses y testigos, o las comprobaciones sobre el terreno practicadas por los miembros del equipo. Ambos artefactos intensificaban la naturaleza construida y artificial de la representación y el estatus condicional de cualquier recreación de lo que ocurrió, dependiente de las diferentes versiones, teorías, de los hechos. El episodio 4 —«El juicio»— se construyó a partir de las 392 horas de grabaciones inéditas de las 49 sesiones matinales del juicio, celebradas entre mayo y julio de 1997 en Valencia, imágenes puntuadas por gráficos con la topografía jerárquica de la sala del tribunal. El material de archivo de las vistas se editaba, en un minucioso montaje paralelo, con el de los «juicios» mediáticos a los que se entregaban diariamente en horario vespertino dos cadenas de televisión dando pábulo a teorías conspiratorias⁹⁰. Ponía, así, de manifiesto los relatos divergentes que, sobre los indicios, pruebas y testimonios, se generaban en el espacio jurídico y en el televisivo; y el descaro con que algunos testigos declaraban lo contrario en la sala de vistas y en los platós. También los disensos en los peritajes policiales y forenses que daban lugar a tensos careos en sede judicial. La selección del material no evitaba al espectador los detalles más escabrosos del caso, por lo que sus autores han sido acusados de reproducir las lógicas escópicas del machismo de los programas de televisión que criticaban⁹¹. Porque la serie pretendía, con mayor o menor fortuna, inscribir la relectura del crimen en el marco de la violencia de género⁹².

El que en los años noventa fuera un estremecedor caso de crónica negra, un crimen común, en la segunda década del siglo XXI no podía sino contemplarse a la luz de la violencia de género sistémica en el contexto del progresivo reconocimiento, legal y social, de esta en España. En julio de 2016 una joven de 18 años había presentado una denuncia contra cinco hombres por agresión sexual, por una múltiple violación cometida durante las fiestas de San Fermín. El caso de «La Manada» provocó multitudinarias movilizaciones y una revisión de la jurisprudencia en materia de violencia sexual que ha concluido con la Ley Orgánica 10/2022 de garantía integral de la libertad sexual. Tres años después de la denuncia y uno tras el juicio que condenó a los agresores, se estrenaba la obra teatral *Jauría*. Compartía con la miniserie documental sobre Alcàsser lidiar con las narrativas derivadas en la dramaturgia intrínseca del juicio: un teatro en que acusaciones y defensas construyen versiones confrontadas y alternativas de lo que ocurrió, en ocasiones a partir de un mismo conjunto de evidencias y testimonios, un espacio donde se construye un tipo de verdad, la judicial, en cuyo seno están inscritas, como en un microcosmos especular, las lógicas sociales. Pero sus elecciones en la dramaturgia y la puesta en escena operaban precisamente a la contra del régimen escópico dominante en el *mainstream* audiovisual.

3.2. Narrativa divergente, testimonios y pruebas visuales en *Jauría* (Jordi Casanovas/ Miguel del Arco, 2019)⁹³

En el texto dramático, Jordi Casanovas indicaba: «Se recomienda NO usar ningún tipo de apoyo audiovisual grabado o de archivo. Se puede utilizar audiovisual siempre que sea filmación en directo. Se recomienda NO usar ninguna imagen de las personas



El caso Alcàsser (Elías León Siminiani, Bambú para Netflix, 2019).

[89] Se acababa de publicar el libro de Nerea Barjola, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual* (Barcelona, Virus, 2018).

[90] Canal 9 en el espacio «El juí del cas Alcàsser» y Telecinco en el programa «Esta noche cruzamos el Mississippi», producido y presentado Pepe Navarro.

[91] Véase la demoledora crítica de Nerea Barjola, explicando por qué se negó a participar en la serie: «Netflix y el caso Alcàsser: Una reflexión feminista sobre la teoría de la conspiración (machista)» (*Pikara Magazine*, n.º 7, 2019). Disponible en: <https://www.pikaramagazine.com/2019/07/alcasser-netflix-barjola/>

[92] Los rótulos finales reseñan la aprobación de la Ley Integral contra la violencia de género en 2004, el Pacto de Estado de 2017 de medidas de implementación de la ley y aluden al movimiento *MeToo*.

[93] Producción de Kamikaze Producciones, Milonga Producciones, Hause & Richman Stage Producers y Zoa Producciones para El Pavón Teatro Kamikaze. Se estrenó, en temporada, en El Pavón Kamikaze de Madrid, 6 de marzo 2019.



Jauría (Jordi Casanovas/Miguel del Arco, 2019).

[94] Jordi Casanovas, *Jauría* (Madrid, Antígona, 2019), p. 10.

[95] Puede verse un balance de ello —tanto de la desigual información sobre víctima y acusados como los estereotipos de los agresores— en Juan A. Ríos Carratalá, «Jauría, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro», en Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás (coords.), *A la sombra de las luces. Homenaje a Fernando Doménech* (Madrid, Fundación Universitaria, 2022), pp. 369-386.

[96] Aclaraba Casanovas, en entrevista, que esta parte extraía las respuestas a las preguntas más ortodoxas de la fiscal. Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro», p. 224.

[97] La violación se cometió en mayo de 2016, crimen que será juzgado en 2019.

[98] Acota el texto dramático que cuatro de los cinco hombres acusados harán de abogados de la defensa y el quinto, de presidente, pauta que sigue la escenificación.

[99] La sentencia resultó en nueve años de prisión por «abuso sexual», absolviéndoles del delito de agresión sexual, con un voto particular abogando por la absolución. La ratificación confirma la misma condena, por «abuso sexual» con el agravante de «prevalencimiento», con dos votos particulares, que daban crédito al testimonio de la víctima y veían en las pruebas delito de agresión sexual. Las tipifica-

reales involucradas en el caso y en los interrogatorios»⁹⁴. La sugerencia resultaba en desiderata no sólo ética —de preservación y resguardo de las identidades— sino para lograr un espacio de suspensión y borrado temporal del bagaje de imágenes y relatos generados por los medios que el público llevaba consigo a la sala⁹⁵, aunque no pudiera hacerlo quizás con algunos de sus prejuicios.

La dramaturgia fragmentaba, reordenaba y reducía las declaraciones de la denunciante (ELLA) y de los cinco acusados (José Ángel P., Ángel B., Antonio Manuel G, Jesús E. y Alfonso C.) en la vista oral que se celebró, a puerta cerrada, entre los días 3 y 27 de noviembre de 2017. Toda la carga de la obra recae en la palabra, también cuando el texto describe un fragmento de la prueba visual principal del caso: los vídeos de la agresión, que la voz en *off* lee en la representación. A diferencia de las piezas anteriores de Casanovas que respetaban, con pequeñas licencias, el orden de las declaraciones, *Jauría* compone el texto con un montaje alternado de los testimonios de víctima y victimarios en el primer arco dramático, que reconstruye los acontecimientos desde los antecedentes a la agresión sexual y concluye con la detención de los encausados por la policía en Pamplona⁹⁶. Un segundo bloque se abre con la lectura de los mensajes de los chats, encontrados en sus teléfonos por la policía, que los acusados se habían intercambiado meses antes tras otra violación grupal en Pozoblanco (Córdoba)⁹⁷. Este segundo bloque representa el interrogatorio de la defensa a ELLA con breves intervenciones del presidente del tribunal, quien cierra la sesión por los ruidos del exterior que perturban la vista. Escuchamos en la representación las voces de las manifestaciones en apoyo de la víctima: «yo sí te creo». El tercer arco corresponde al interrogatorio del fiscal a José Ángel P. (nombre de pila que es sustituido en la representación por el apellido «Prenda»), con puntuales comentarios de los otros acusados, y, en este, la intérprete de ELLA asume el papel de la fiscal⁹⁸. Concluye con la solicitud de condenas del Ministerio Fiscal de 22 años y 10 meses de prisión para cada uno por agresión sexual.

A partir de ese punto, la voz en *off*, que informa de la sentencia del 26 de abril de 2018 —muy inferior a la solicitada por la fiscalía al no encontrar indicios de agresión— y de su ratificación por el Tribunal Superior de Justicia de Navarra el mes de diciembre, se alterna con la discusión en escena entre cinco jueces togados. El debate traslada al espectador las justificaciones de la sentencia y de los votos particulares en las dos instancias aludidas, con fuertes discrepancias⁹⁹. La dramaturgia las focaliza en la discusión sobre la prueba documental que otorgaba peculiaridad al caso: las grabaciones de vídeo y las fotos. Como en el caso de Rodney King, las acusaciones habían presentado las imágenes como elemento probatorio de cargo y las defensas, como un medio de prueba de descargo. Sobre las tablas, los togados se entregan a la

interpretación alternativa y opuesta de las imágenes, de lo que puede inducirse de ellas y su coherencia con los testimonios: la «ausencia de fuerza y vigor por la denunciante, que evoca una actitud de sometimiento y sumisión» y «en estos dos últimos vídeos está agazapada, acorralada contra la pared [...] expresó gritos que reflejan dolor»; o «no aprecio en los vídeos cosa distinta a una cruda y desinhibida relación sexual, mantenida entre cinco varones y una mujer, en un entorno sórdido, cutre e inhóspito [...] sin visos de fuerza, imposición, conminación o violencia» y «el modo en que se dirigen a ella a mí me sugiere que todos creen que ella participa en lo que están haciendo».

La movilización social en las calles que provocó el resultado del juicio se refleja en la obra con voces de los manifestantes en apoyo a la víctima en diferentes puntos. La indignación, teñida de estupor, se acrecentaba con la difusión por los medios de comunicación de los chats en el grupo «La Manada» de los agresores con sus amigos que la dramaturgia reproduce íntegros al final de esta parte, cuyos fragmentos más significativos —«Follándonos a una los 5. Jajaja. Todo lo que cuente es poco. Puta pasada. Hay video»— se escuchan previamente por boca de la fiscal. La última palabra en la obra la tiene ELLA.

La arquitectura descrita habilita un dispositivo dramático acorde con los mecanismos del testimonio legal: la repetición. Tres veces se relatará la violación, cuatro veces se discutirán las imágenes registradas del crimen. Jordi Casanovas relataba que el principal hallazgo en la escritura de *Jauría* radicaba en la construcción de una «narración divergente» en el primer bloque de la obra¹⁰⁰. Sin duda lo fue, no solo en términos de creación de una sobrecogedora tensión dramática —dado el objeto del relato—, sino lo hacía abrazando los modos que caracterizaban al teatro documental judicial reseñados por Carol Martin:

El drama de un juicio, al menos de los juicios estadounidenses, depende de la presentación de pruebas en forma de testimonios contradictorios [*conflicting testimony*]. El teatro documental se inspira en esta tradición judicial de narración contradictoria [*conflicting narration*]. Sus autores utilizan el archivo como prueba para crear una representación del testimonio; el público entiende lo que ve y oye como no ficción; los actores interpretan ostensiblemente al pie de la letra [*perform verbatim*]¹⁰¹.

El mecanismo de la narrativa «contradictoria», «discordante» o «en conflicto» enfrentaba al público de *Jauría* con los hechos depurando, abstrayendo, la esencia de la dramaturgia intrínseca del juicio real. Pero, además, como venimos argumentando —apropiándonos de la expresión de Casanovas, «narrativas divergentes»— también lo hacía con las lógicas de construcción de la «verdad» jurídica, epistemológicamente distintas a la de otros ámbitos¹⁰². Las frases muy cortas de la víctima y los victimarios se intercalan, se turnan, se enzarzan, para describir las situaciones y las conversaciones previas a la agresión haciéndose patentes las discrepancias de los testimonios. La dramaturgia indicaba la ausencia de miradas entre ellos y ELLA en el cruce de palabras, que la representación respeta. La disposición del escenario desde el inicio mostraba seis sillas orientadas hacia el público, anticipando la ruptura de la cuarta pared habitual en el teatro documental que la obra adoptaba. Miguel del Arco —quien se enfrentaba por primera vez a un texto de esta naturaleza— imprimió un vertiginoso ritmo en la interpretación y la puesta en escena, coreográfico y musical. «Había que crear —comentaba el director— una partitura a partir de las dinámicas sonoras y las

ciones correspondían al Código Penal entonces vigente, que se modificara en 2022 eliminando el concepto de «abuso» y tipificando todos los delitos como la libertad sexual como agresión. Esta era la recomendación de la Comisión de expertos que se constituye tras la sentencia y ante la movilización social que provocó, como la dramaturgia recoge en tres segmentos de la voz en *off*.

[100] Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público». Casanovas citaba como uno de sus referentes *Urtain* (Juan Cavestany / Andrés Lima, 2008), mención relevante porque, a pesar de que la obra construía un amplio arco temporal, a caballo entre la biografía y la crónica histórica, se acercaba en su arquitectura a la del retrato practicado por el cine documental desde los años sesenta, donde retazos y fragmentos (testimonios, documentos, etc.), a menudo divergentes, desisten de ofrecer una imagen cerrada del personaje.

[101] Carol Martin, «Bodies of Evidence», p. 20.

[102] Véase un análisis desde la filosofía del derecho en Jordi Ferrer Beltrán, *La valoración racional de la prueba* (Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Marcial Pons, 2007), p. 24 y ss.

[103] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «Jauría: el poder curativo y pedagógico del teatro. Entrevista a Miguel del Arco a propósito de *Jauría*» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 20, diciembre de 2019), pp. 451-470.

[104] Sobre los detalles de cómo Miguel del Arco trabajó con el escenógrafo Alesio Meloni y el «mago de la luz» Juan Gómez Cornejo, remitimos a la entrevista de Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «Jauría: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[105] Utilizamos el concepto de Charles S. Peirce, puesto en relación con la epistemología moderna de la ficción criminal en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington, University of Indiana Press, 1983). Hemos abundado en ello en María Luisa Ortega, «Crímenes en el documental expandido».

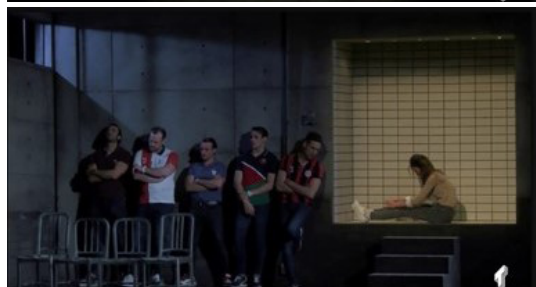
del movimiento [...] un ritmo casi musical para enhebrar unos fragmentos con otros [...] una partitura con un texto a priori anti teatral», donde los cuerpos, como el de los músicos de un cuarteto de cuerda al interpretar sentados en sus sillas, se movieran y contagiaban unos a otros¹⁰³.

El punto álgido de esta estrategia narrativa se alcanza en la violación, y la escenificación es la que diverge ahora de las palabras. La escena del crimen se abstrae en un cubículo —de similares dimensiones al original en un portal— situado al fondo del escenario en el que las acciones físicas de los actores, constreñidas al reducido espacio, se modulan al ritmo de las versiones contrapuestas, alternativas, de los hechos, pero sin reproducirlas en un modo ilustrativo de corte realista. La interpretación corporal extrae la esencia de la agresión sexual tipificada legalmente «por la intimidación ambiental» en la que la víctima valora como inútil cualquier resistencia. La representación contradice, así, las versiones de los agresores, respecto al consentimiento, participación y disfrute, al dibujar a una mujer cercada, cercenada en sus movimientos, sometida, cuyo cuerpo se zarandeaba para terminar inerte cayendo al suelo. No hay énfasis ni efectos escénicos en estas acciones que se desarrollan bajo una luz clara con foco cenital sobre ELLA¹⁰⁴. La obra abría el campo de posibilidades de la inferencia abductiva¹⁰⁵ respecto a lo que pasó antes, durante y después de la agresión para enfrentar al espectador a la incertidumbre enunciativa de la verdad, la mentira, el olvido y el autoengaño propia de

la naturaleza performativa del testimonio. Pero al mismo tiempo la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección de actores remarcaba los rasgos psicosociales y culturales de los agresores y la indefensión de la joven sometida a una doble violencia que la intimidaba y acorralaba, el día de autos y en las jornadas del juicio.

Una vez narrados los hechos y tras el monólogo de ELLA culpándose de lo ocurrido y describiendo el infierno personal en que se sumió mientras intentaba recuperar su vida, el cubículo se convierte en la segunda parte en el estrado del juez, funcionando, señalaba Del Arco, «como metáfora de revictimización»¹⁰⁶. El segundo bloque de la obra se orienta hacia la reproducción social de la violencia patriarcal en el espacio judicial, manejando la reiteración y la redundancia informativa, también la escénica, cuando los cinco togados y ELLA entran al cubículo mientras los letrados de la defensa la interrogan sobre la violación. La dramaturgia revelaba, al hacerse eco de la técnica y retórica del interrogatorio, los micromachismos y la misoginia del sistema social, que ponía en cuestión la «versión» de los hechos y «percepción» de la situación de ELLA, no por las pruebas, sino al demandar una exposición de detalles personales (manejados como indicios), que no fueron exigidos a sus agresores, con el fin de socavar su credibilidad y arrojar sombras sobre el sexo no consentido.

Miguel del Arco pidió a los actores, en esta escena, vehemencia al preguntar, que la acecharan sin tregua «no la dejéis pensar. Que no haya espacio entre su respuesta



Jauría (Jordi Casanovas/Miguel del Arco, 2019).

y vuestras preguntas». Describía admirablemente bien el proceso de hallazgos en los ensayos —como el grito de María Hervás—; el método de convertir la sala de ensayos un lugar seguro para «que las funciones puedan ser peligrosas»; y los resultados del arte de la repetición que hace que «lo que ayer era imposible, física y emocionalmente, sea posible al día siguiente, y al siguiente sea afinado para que pueda llegar al espectador»¹⁰⁷. La tercera parte, con el tono muy diferente de la fiscal, incide en el retrato de los agresores, con matices entre ellos, a través de la actitud en las respuestas y las reacciones a las preguntas, sin un ápice de culpabilidad, que percibían todo como algo «normal». Aunque en la representación, el sollozo de Jesús E. al relatar el adiós a la joven roza la compasión.

El director relataba también, en la prolija entrevista que vinimos citando, lo que buscaba en la obra: estar con la víctima y al mismo tiempo comprender —no justificar— a los agresores, tratar de entender por qué actuaron así y cuánto de la Manada hay en «cada uno de nosotros». Casanovas recordaba detectar en sí mismo prejuicios al leer inicialmente la declaración¹⁰⁸. En el programa la obra se publicitaba de la siguiente manera:

Una ficción documental a partir de un material muy real, demasiado real, que nos permite viajar dentro de la mente de víctima y victimarios. Un juicio en el que la denunciante es obligada a dar más detalles de su intimidad personal que los denunciados. Un caso que remueve de nuevo el concepto de masculinidad y su relación con el sexo de nuestra sociedad. Un juicio que marca un antes y un después¹⁰⁹.

El caso marcó, efectivamente y como hemos señalado, un punto de no retorno en la sociedad española y la obra funcionaba como un espejo puesto ante los espectadores —especialmente masculinos— de los micromachismos tatuados socialmente¹¹⁰. Pero matizaríamos sobre el hecho de que esta dramaturgia y su representación de acceso o expresión a la interioridad de los sujetos. Como hemos intentado mostrar, la palabra y la expresión de la subjetividad están constreñidas, dado el registro documental, por la normas y rituales del juicio; y la naturaleza performativa del testimonio entraña una pragmática enunciativa y actancial que no siempre desvela (por los intereses jurídicos de las partes) una unicidad mental o emocional del sujeto. Las discusiones de los jueces sobre las pruebas visuales exponían un amplio y complejo campo: desde la interpretación de las imágenes —territorio en que lo jurídico y la cultura visual se entrelazan sin solución de continuidad— a los prejuicios machistas de los letrados respecto a qué gestos y palabras denotan el consentimiento. Precisamente en esto reside la potencia de *Jauría*, que fuerza al espectador a un exigente ejercicio de discernimiento y toma de posición constantes. Constituye, por ello, una ejemplar, rigurosa y demoledora expresión del documentalismo contemporáneo abocado a contraponer la complejidad al maniqueísmo simplificador de los discursos mediáticos y a la exaltación de los afectos individuales que han amparado las perversas lógicas de postverdad¹¹¹. De ahí también la dimensión ética y a la postre política que no pasa necesariamente por la compasión, la empatía o el pleno discernimiento de lo que está en juego.

Cuando vimos la función en el Kamikaze Pavón, se hizo un profundo silencio al final, como si el aplauso pareciera impropia respuesta. O quizás sentíamos la necesidad de dejar a María Hervás tiempo para salir de la suerte de trance, del estremecimiento provocado por haber dado su cuerpo y voz a ELLA¹¹². Los actores se fundían en un abrazo dando la espalda al público. En los largos aplausos y ovaciones con el público puesto en pie el rostro de la actriz aún acusaba la conmoción.

[106] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[107] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[108] «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro», p. 220.

[109] Tomado del programa de la obra disponible en: <<https://teatrokamikaze.com/programa/jauria-2/>>

[110] Juan A. Ríos Carratalá, en la citada reflexión sobre la obra —«*Jauría*, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro»—, concentra sus únicas dudas en la construcción del personaje de Ella, por lo que espectadores como él echaron en falta: antecedentes —personales, familiares, educativos, amistades— para «balizar el camino hacia ese portal sin descartar el sinsentido», y comprender los «motivos que la llevaron a protagonizar una situación que era potencialmente peligrosa para cualquier mujer sola y con 18 años». Sus palabras son eco del machismo de los letrados recogidos en la obra sin caer en la trampa de su reproducción; pero también del «terror sexual» que el tratamiento mediático de casos como el de Alcásser reinstauraron para cercenar la libertad de las mujeres. De ahí los eslóganes que se escuchan hoy en las manifestaciones feministas: «sola, borracha, quiero llegar a casa».

[111] Véase la acertada y sucinta descripción que ofrece Jorge Luis Marzo del *modus operandi* de la postverdad, al manejar los efectos y los afectos de la autenticidad, sinceridad y proximidad en *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid, Cátedra, 2018), p. 27.

[112] Hemos refrescado nuestras impresiones de la función, y tomado como base para el análisis, la grabación de 29 de marzo de 2019 disponible en la Teatroteca del INAEM.

4. Corrosiones de la palabra y la imagen: *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017) y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012)



Nadar (Carla Subirana, 2008).



Joaquim Jordà pensó inicialmente impregnar del estilo del cine negro americano su abordaje del crimen de El Raval. Sustituyó el enfoque al descubrir la dramaturgia intrínseca del juicio, como mostraba la cita con la que encabezábamos este texto. Años después, su discípula Carla Subirana rendirá homenaje al maestro recientemente fallecido recuperando la idea. Lo hará en *Nadar* (2008), un documental en que la directora hibridaba las narrativas del *thriller* y del filme performativo en prime-

ra persona al investigar la historia de su abuelo, fusilado en 1940 por el atraco a una zapatería. La lectura de las actas policiales de la instrucción y el juicio sumarísimo, que resultó en cuatro condenas a muerte, generaba recreaciones en blanco y negro a la manera del *film noir* cuyo valor referencial se movía entre la literalidad de los documentos, los paisajes mentales de los autores del sumario y la imaginación poética de la cineasta. Era el mismo Jordà quien, en sus charlas filmadas con Carla, interpretaba los datos y las pruebas producidos por sistema judicial franquista con una explicación alternativa: en aquellos años, los grupos de resistencia al régimen habían utilizado el atraco para financiar sus acciones políticas¹¹³; y la manera en que los documentos se expresaban, así como la condena, apuntaban a la hipótesis más que probable de que su abuelo hubiera formado parte de uno de ellos.

Vicente Arlandis trabajaba en *Sumario 3/94* un proceso que marcó su historia familiar: el enjuiciamiento y condena a su padre por asesinato, que lo llevó a prisión por más de trece años. Los vídeos que en la pieza escénica mostraban las interacciones del autor y su progenitor comparten signos y estéticas con la gran avenida del documental cinematográfico contemporáneo que podemos adscribir al retrato familiar, que ha transitado por múltiples modos en la exhumación del trauma¹¹⁴. Al igual que en algunos de estos retratos cinematográficos, *Sumario 3/94* evidenciaba también la distancia entre la generación de los padres (cuasi analfabetos) y la de los hijos, trabajadores culturales (precarios), cuyos proyectos y forma de estar en el mundo aquellos no entienden. El proyecto de Arlandis —una pieza escénica y una novela «no creativa»— lo hacía desde la transcripción y reordenamiento del sumario por el que se condenó a su padre, gesto inédito, hasta donde alcanzamos a recordar, en esta tradición cinematográfica, para romper también todas las convenciones del *verbatim* en la escena. Como lo hacían en cierto modo la lectura y reinterpretación (verbal y cinematográfica) de los atestados en el film de Subirana, el trabajo de Arlandis visibilizará el papel de la mediación lingüística de los agentes del sistema legal en la «traducción» de las declaraciones y las pruebas testificales, para señalar, en este caso, la inequidad epistémica ante la justicia marcada por la clase social y visibilizada en el lenguaje.

Los casos hasta ahora analizados ejercen su crítica eligiendo procesos y delitos cuya tipificación legal lo propicia, en la media en que están asociados violencias de masas y sistémicas o culturas de la corrupción política. También ha transitado nuestro recorrido por formas narrativas y estéticas enraizadas en tradiciones y convenciones reconocibles. Terminaremos con dos piezas que no se acomodan ni ajustan a lo uno ni a lo otro. Los crímenes y su enjuiciamiento no son elegidos por su «ejemplaridad» histórico-social, y parecieran pertenecer a la sordidez del crimen común. Adoptan

[113] De ello había hablado Jordà, para un periodo histórico posterior, en *Veinte años no es nada* (2005).

[114] Sobre el retrato familiar dentro del documental autobiográfico, remitimos a la investigación psicológico-cinematográfica de Noemi García, *Una casa. El retrato familiar en el cine documental: infancia, trauma, memoria y narración*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2021.

lenguajes experimentales —en lo escénico-textual y lo cinematográfico— para expresar la indignación ante la injusticia sistémica de los procesos legales o la perplejidad e incertidumbre sobre cómo situarse ante ellos. Las hemos integrado en un mismo epígrafe interpretativo porque ambas apuestas corroen formas, narrativas y estructuras —eluden cualquier progresión dramática, incluida la dramaturgia judicial, cuyas tramas narrativas ponen en crisis en el sentido literal y conceptual—, y también los materiales: Arlandis, la palabra y el cuerpo en escena; Del Pino, la imagen. Es también la única asociación de nuestro corpus en que pieza escénica y cinematográfica comparten también la identidad actancial. *Sumario 3/94* exponía en escena el cuerpo y la voz de tres víctimas: el condenado, su mujer y su hijo.

4.1. *Sumario 3/94*

Sumario 3/94 (2017) es, como decíamos, un proyecto de naturaleza transmedial compuesto por una pieza escénica y una novela «no-creativa», coescrita por Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez, cuya edición se financió por micromenazgo¹¹⁵. Este proyecto en dos formatos trabajaba a partir de los seis volúmenes del sumario completo del caso —que incluían diligencias, cartas, informes, fotografías...— que condujo a la condena de Vicente Arlandis Ruiz. «A través de ambos artefactos pretendemos —afirmaban los creadores— revisar la historia que hasta el momento había sido contada solamente por la institución de la justicia. Ahora la contamos nosotros»¹¹⁶.

Vicente Arlandis hijo resume la historia con estas palabras:

El 25 de junio de 1994, mi padre Vicente Arlandis es detenido por la Guardia Civil acusado de asesinar a María Lidia Bornay, una señora de 84 años, vecina nuestra. Él mismo había denunciado su desaparición unas horas antes, extrañado de que María Lidia llevara varios días sin contestar a sus llamadas. Debido a su avanzada edad y también a que padecía Alzheimer, a mi padre le preocupa que le hubiera podido pasar algo dentro de su vivienda. Cuando aparece el juez y abren la puerta, encuentran el cuerpo de la mujer desangrado, con numerosas heridas de arma blanca y la casa totalmente desordenada. Mi padre fue desde el primer momento uno de los sospechosos principales, hizo más de cinco declaraciones a la Guardia Civil tratando de explicar qué había hecho el día del asesinato, narrando dónde y con quién había estado, y en cada una de ellas expuso unos hechos diferentes. Después de numerosas declaraciones de vecinos y testigos y diferentes diligencias realizadas por el juzgado, los forenses y la policía, mi padre, junto a dos personas más, es detenido y acusado de homicidio. Tras cinco años de juicios y recursos, es condenado a 29 años, 6 meses y 1 día de cárcel. Cumplió condena en varias prisiones del Estado y estuvo encarcelado durante 13 años, 7 meses y 10 días¹¹⁷.

La novela —escriben Arlandis y Martínez en la contraportada— puede leerse como «una novela policial, y, como artefacto narrativo, pone en evidencia y la vez contesta la trama narrativa de la justicia». Se construía, continuaban, a partir de «un juego de apropiación, selección, transcripción, corta-pegar o recontextualización de los textos que formaban el sumario». En el uso de todas estas las expresiones —incluida «no creativa» que tomaban de Kenneth Goldsmith— resonaban las acciones y consignas del último conceptualismo de la poesía americana, pudiendo verse en ella una

[115] La pieza escénica es una producción de los Festivales TNT y BAD, que se estrenó el 29 de septiembre de 2017 en la sala María Plans (Tarrasa) dentro del Festival TNT Noves Tendències. Asistimos a la representación en la Casa Encendida el 26 de enero 2018 a las 22:00 horas, y hemos recurrido, como apoyo al análisis, a la grabación, de esta misma función, disponible en <https://vimeo.com/261734725?from=outrout-embed>. La novela se publicó en un extenso volumen acompañada de un conjunto de textos críticos. Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017) En noviembre de 2024, con este artículo en fase de corrección de pruebas, Vicente Arlandis y el director Abel García Roure presentan en el Festival de Gijón el largometraje documental *Sumario 3/94*.

[116] Tomado de: <https://vicente-arlandis.weebly.com/sumario.html>

[117] Texto que acompaña a materiales audiovisuales del proyecto. Disponible en: <https://vimeo.com/223161524>. En el sumario y la novela, se enmascaran los nombres reales. En la novela, María Isabel Picó Moltó se adopta como nombre de la víctima.

de sus «mutaciones periféricas»¹¹⁸. En el acto primero de la obra escénica, Arlandis leía el poema-collage que había compuesto con las palabras de la sentencia (que escucharemos después en la voz grabada de su padre y también en el acto IV), cuya inteligibilidad solo se cifra sus operaciones constituyentes. Sin embargo, la novela seleccionaba y ordenaba los diversos materiales policiales y judiciales del sumario en una trama, en un relato comprensible, de once capítulos: El cuerpo; La víctima; El testigo (I). La prueba de cargo; La detención; La coartada; La policía científica; Testigo (II). El historial penal; El juicio oral; y La sentencia. El epílogo transcribía la escueta comunicación, del 2 de agosto de 2012, que acompañaba el certificado de liberación por cumplimiento de la condena, que la pieza escénica evoca con la inserción de la grabación de la salida de la cárcel. Con ello, no pretendían, afirmaban los autores, denunciar las contradicciones o las irregularidades del caso (aunque todo apuntaría a la inocencia del condenado), sino llamar la atención sobre los factores sociales y culturales que entran en juego en todo proceso judicial.

Tomaban para ello el concepto de «trama narrativa de la justicia» de los trabajos de Raquel Taranilla, cuyo detallado análisis del sumario original (3/94 de la Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Alicante), incluido en el volumen junto a la novela, terminaba:

Está muy lejos de la capacidad de este estudio determinar si Arlandis mató o no a su vecina. Sin embargo, recurriendo a las herramientas que proporciona la lingüística, resulta posible mantener que la construcción del relato de los hechos probados que le llevó a prisión es fruto de una actividad discursiva en la que se ha privilegiado una versión de los hechos, en su perjuicio evidente¹¹⁹.

Taranilla analiza cómo se había materializado en este, a la vista del sumario, el hacer de nuestro sistema jurisdiccional por el que el proceso judicial, llamado a penar el delito, ensambla los relatos parciales sobre los hechos que, en su contradicción, hacen emerger un relato de hechos probados. El estudio de los relatos del caso mostraba que el proceso a Arlandis estuvo marcado por una investigación que sobreprotegió la validez de pruebas condenatorias y ninguneó datos beneficiosos a la presunción de inocencia; que la declaración voluntaria de una de las vecinas condicionó el resto de los discursos, fundando rumores que contagiaron al resto de los testimonios; que, como todos los procesos, este chocó con la «tragedia epistemológica» de *Rashomon* para acabar en una solución de urgencia a un enigma irresoluble; que esta se materializó en el relato del juez instructor (seguido por la fiscalía), el del robo con violencia, cuya verosimilitud reside en nuestro conocimiento del mundo y las expectativas comunes respecto a una escena del crimen como la descrita; y como pesó, en la práctica de la ratificación de las declaraciones, la transcripción por voz interpuesta de los autores del sumario —policías, secretarios judiciales y jueces— que borraban potenciales contradicciones, vacíos y errores, además de construcciones lingüísticas capciosas que orientaban las informaciones hacia ciertas conclusiones¹²⁰.

Con este encuadre teórico, Miguel Ángel Martínez exponía las líneas maestras de la novela, cuyas operaciones no distaban de aquellas por las que el fiscal y el juez compusieron un relato coherente, que no verdadero, pero ellos las hacían visibles desde el principio. Organizaban y rotulaban con paratextos capítulos y epígrafes. Exponían las declaraciones de los testigos como un coro de voces por momentos indiscernibles, que reproducían lo que habían oído como vivencia propia, lo modi-

[118] María Salgado, «La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 453-461.

[119] Raquel Taranilla, «De la construcción de la verdad judicial (Consideraciones lingüísticas a la luz del Sumario 3/94)», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 415-447, p. 447.

[120] Resaltamos solo las líneas centrales del magnífico análisis de Raquel Taranilla, cuya lectura recomendamos vivamente por cómo ilumina algunas de las reflexiones y argumentos que intentamos desplegar en estas páginas.

ficaban o lo proliferaban, se corregían, desdecían o reafirmaban en lo dicho anteriormente —más bien, de lo que decían las transcripciones de la Guardia Civil—. Evidenciaban el lenguaje estereotipado de la burocracia policial y judicial, que se separa de los registros coloquiales y vulgares de la lengua como no lo hacen otros lenguajes especializados, porque al mismo tiempo que incorporan el habla real, la bloquean, la filtran, la destilan. Distribuían a los personajes por sexos, procedencias, ideologías, edades, razas y, sobre todo, clases sociales con sus formas de hablar en la España de los años noventa; personajes a los que cruzaban y encontraban en diferentes situaciones. El archivo del sumario conservaba también las cartas dirigidas al juez que Vicente Arlandis escribía a mano, y su hijo «pasaba a limpio», transcribía, reescribía, a máquina¹²¹.

Vicente Arlandis presentaba la obra de teatro con las siguientes palabras:

Este proyecto pretende construir una nueva historia y una nueva versión de los hechos. [...] Partir de la frialdad y la supuesta objetividad del relato judicial y hacerlo estallar en mil pedazos. Y rescatar nuestra historia a nuestra manera. Este proyecto pretende construir, quizás, una nueva inocencia. No tanto la que decretaría la institución judicial (que todavía hoy seguimos reivindicando), sino la inocencia que podría materializar (renovar, ampliar) el hecho escénico¹²².

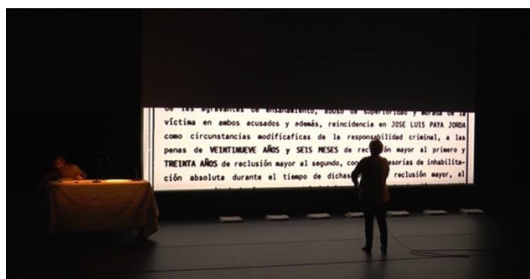
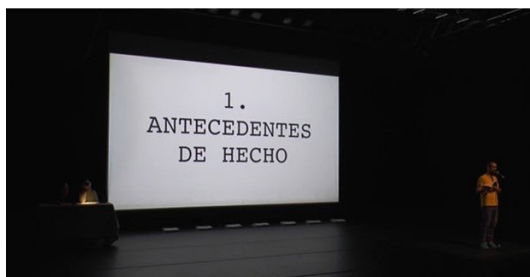
[121] Miguel Ángel Martínez, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 471-482.

[122] Disponible en: <<https://vimeo.com/223161524>>.

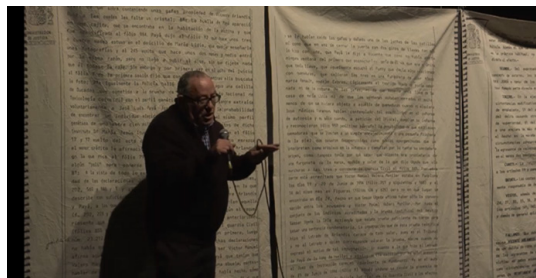
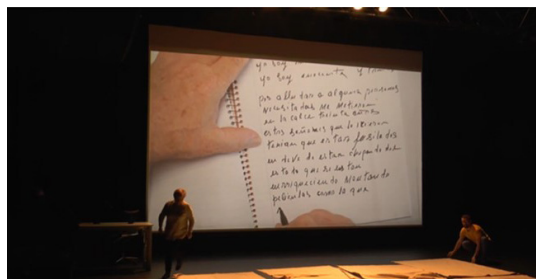
«Nuestra historia a nuestra manera», porque en ella ponen el cuerpo y la voz el hijo (de 17 años en 1994), el padre y la madre reinstaurando la palabra, hablada y encarnada, y mostrando la manera en que la creación y la vida pueden encontrarse. En el arranque, Vicente hijo introducía el proyecto, la historia y la clave: la culpa del lenguaje de una maraña de textos —de la policía, testigos, abogados, fiscal, juzgado, Instituto Nacional de Toxicología, médicos forenses, del informe dactilar, del Defensor del Pueblo, de la Casa Real...—.

La proyección de las partes de la sentencia pauta, con sus ordinales, determinadas cesuras de la pieza, apoyadas en los negros. Dolores (Recuerda) comienza la lectura de «1. Antecedentes del hecho»: «adolescentes con pecho», bromea el hijo; «no, antecedentes con hecho», se corrige la madre. Vicente se sienta junto a ella, «vamos allá», la anima. Mientras Dolores prosigue a duras penas con la tarea de lectura, cuyos errores evidencian su precaria alfabetización y la incomprensión de las palabras que llevaron a su marido a la cárcel, Vicente acompaña con una coreografía de movimientos repetitivos y espasmódicos, corroe la escucha —cuando se pasa a «2. Fundamentos de Derecho»— con ruidos bocales, balbuceos, y distorsiona, hace reverberar, el sonido del micrófono con el que su madre lee, ahora de la pantalla, la «3 Parte expositiva» hasta ahogar la voz.

La copresencia escénica de padre e hijo está jalónada y mediada, en el centro de la obra, por grabaciones



Sumario 3/94 (Vicente Arlandis, 2017).



Sumario 3/94 (Vicente Arlandis, 2017).

sonoras y vídeos —en ocasiones pixelados, de imagen precaria— que retratan a Arlandis Ruiz en el oceanográfico o fumando en silencio, mientras lo escuchamos hablar de sus gustos por la ciencia ficción, de astronomía, del tiempo en prisión; oímos también el tango *Volter* por Gardel en uno de ellos. También desvelan claves del proceso de creación y de negociación, desacuerdos sobre cómo representar esta historia o el tanteo respecto a los artefactos escénicos y discursivos a utilizar: «no dice ná», responde el padre cuando el hijo pregunta por el poema que le ha hecho leer, misma tarea que le impone con la frase «salirse del marco narrativo que impone la lógica judicial». Arlandis Recuerda en escena puntúa tocando la armónica, cuyo sonido manipula en la mesa de mezclas, y repite el poema. En la última escena —mientras extienden y pliegan las grandes telas con la sentencia inscrita que han trasteado y trajinado por los cuerpos— la pantalla proyecta el vídeo que muestra la mano del padre escribir una y otra vez en el cuaderno «soy inocente», y «tonto por...» que sigue con un texto plagado de faltas de ortografía.

A Vicente Arlandis Ruiz le hubiera gustado ver representada la historia de esta injusticia, dice en una de las conversaciones grabadas con su hijo, en una película realista con dos guardias civiles como villanos, quizás con ciertos toques de melodrama —a la sazón, este fue el tono que adoptó ante el juez para conmové-¹²³—. O a la manera del *El Conde de Montecristo*, que

relata en uno de los vídeos. Cuando termina el andamiaje escénico compuesto por Arlandis Recuerda, Arlandis Ruiz toma el micrófono y, delante las telas colgadas con las páginas de la sentencia, se dirige al público para contar la historia a su manera: «esto es un hecho triste, real. Esto fue una película montada [...] El Supremo tira esta película y monta otra [...] Tengan cuidado con la Guardia Civil». Se resarce así de los juegos conceptuales y formales, del humor corrosivo que el hijo imprime a la representación. «Comprende el libro del niño, que ahí está todo», dice antes de los saludos.

***El jurado* (Virginia García del Pino, 2012)**

Para el que fuera su primer largometraje, *El jurado*, Virginia García del Pino logra acceso a un juicio por asesinato con jurado popular de nula trascendencia mediática ni interés para la prensa¹²⁴. Lo hace tras haber seguido en los juzgados otro caso, guiada por el deseo de realizar una película sobre un asesino. Serán, sin embargo, los rostros de los miembros del jurado popular del proceso que finalmente logra filmar los protagonistas absolutos de la banda visual de la cinta. Situada en el balcón reservado a la prensa, García del Pino accedía a una vista general de la sala —el juez al frente, abogados y fiscales a la izquierda y el jurado a la derecha— que forzaba a la cámara a adoptar una angulación en picado sobre su elegido objeto. Para la directora:

[123] Miguel Ángel Martínez, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», p. 478.

[124] La realización se extiende desde 2011 a enero de 2012.

[...] ese plano picado me venía perfecto para evidenciar la autoridad de la cámara y mi postura ante el jurado. Ellos están ejerciendo el poder sobre aquellos que están juzgando y yo estoy ejerciendo el poder sobre ellos, que no pueden escapar a la cámara, les estoy juzgando¹²⁵.

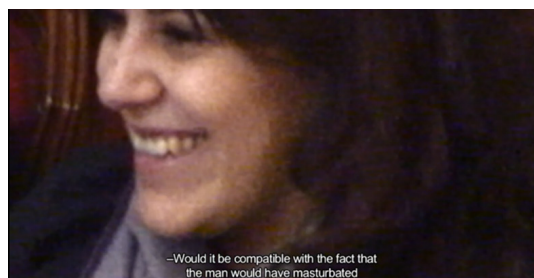


El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

La distancia a la que debía realizar la filmación obligó, además, a accionar el *zoom* digital para observar los gestos y los rostros, lo que producía un pixelado que los desdibuja y una textura que otorga a las imágenes diferentes matices en la construcción del sentido. Según la autora, los efectos del *zoom* le permitían abstraerse del tema y del objeto grabado, elemento —la abstracción del caso particular en pro del acto de juzgar— que el film refuerza con otras herramientas. «Cuando más intentaba acercarme —apunta— más me alejaba de esa verdad que buscaba en sus rostros». Su precaria calidad deviene, en ciertos momentos de la cinta, en signo autorreferencial respecto a su similitud con las grabaciones de cámaras de seguridad sobre las que discuten peritos y abogados en el desarrollo de la vista. Para García del Pino, el *zoom* en una pieza documental como esta inscribía y denotaba su postura como realizadora, «de cobarde», «de voyeur». La radicalidad del dispositivo de registro, determinado por las condiciones materiales y las decisiones formales, se convertía en un artefacto simbiótico en lo ético, lo estético y lo epistémico en su interpelación al espectador. En su dimensión espacial, la película desfiguraba y transformaba radicalmente la intrínseca arquitectura profilmica del teatro judicial, con esa distribución jerarquizada de los cuerpos de los intervinientes y sus rituales, para sustituirla por un minimalismo observacional del rostro tan elocuente como esquivo en sus efectos discursivos.

A lo largo de los poco más de sesenta minutos de duración del film, la banda de imagen focaliza la atención en cuatro rostros, de tres mujeres y un hombre, todos ellos jóvenes, filmados siempre en primerísimos planos inestables y con puntuales transiciones con movimiento de cámara que desvelan otros rostros (de mayor edad) del jurado popular. A pesar de un cierto tono inexpressivo resultado de las instrucciones para no revelar sus potenciales posiciones ante el desarrollo de la causa, la lente capta

[125] Entrevista de M. Martí Freixas a Virginia García del Pino (*Blogs&Docs*, 25 de enero de 2013). Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=4508>>.



El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

sus gestos de reacción a lo que sucede siempre fuera de campo para el espectador. De él emanan las voces del juez, los abogados, los fiscales y los peritos (fugazmente del acusado por asesinato), pero también, sin jerarquía auditiva respecto a la palabra, el sonido ambiente que registra los silencios durante las esperas provocadas por la preparación de pruebas y testimonios, los ruidos de acople de los micrófonos, de manipulación de papeles, susurros, toses, carraspeos e, incluso, una voz que irrumpe con amenazas al encausado. La gestualidad de los rostros refleja diversas reacciones a las intervenciones —ratificación, negación, extrañeza, duda, risa, hastío, puntuales signos del abrumarse, quien sabe si por el exceso de datos o la responsabilidad—, pero también responden a la presencia y acción de la cámara, como lo hace el joven que protagoniza el tramo final de la cinta y que mira inquisitiva y sostenidamente al objetivo.

El montaje de los materiales adopta, como el dispositivo de filmación, decisiones radicales. Opta, primeramente, por una continuidad visual focalizada en los cuatro jóvenes mencionados cuyas imágenes se montan en sucesión marcando la estructura general del filme. Ello deriva en una reiteración, no progresiva, sobre ejes recurrentes del proceso en que se discuten pruebas (físicas y visuales), informes (policiales, psicológicos, técnicos) y otras evidencias. La selección inicial del material primó, de partida, los segmentos de la causa que manifestaban este punto esencial de la

construcción jurídica de la «verdad» y su lenguaje experto en detrimento de otros habituales en la representación cinematográfica y escénica de los relatos —la credibilidad de testigos, víctimas y acusados, la retórica de la convicción, la empatía y la emoción del proceso—. La mujer asesinada queda retratada por la lectura pericial de los mensajes de su teléfono móvil al supuesto asesino, que da ciertas pistas sobre el móvil y las circunstancias y apuntan a violencia de género. «Me atraía —recordaba García del Pino— el lenguaje especializado de los peritos, dándole vueltas a lo mismo con unas palabras elaboradas para intentar encontrar un hueco, un fallo, en los argumentos de unos y otros»¹²⁶.

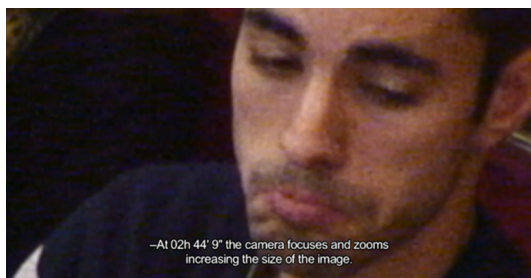
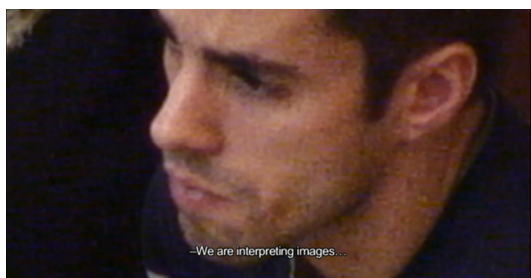
Con ello, *El jurado* se alinea con preocupaciones epistemológicas que hemos apuntado en otras piezas analizadas —interpretaciones alternativas y opuestas de las mismas pruebas materiales, forenses o testimoniales— y responden a inquietudes filosóficas y sociales que se debaten en el espacio público desde los años noventa. Pero llevándolas, de nuevo, al extremo de la deconstrucción y la (in)significancia. Porque el documental de Virginia García del Pino elude cualquier construcción narrativa o trama en que los interrogatorios y discusiones de los profesionales adquieran sentido. Se nos hurta la presentación del caso, los alegatos de la fiscalía y la defensa o la resolución, el veredicto; las elipsis no identificadas, la fragmentariedad y la reiteración de evaluación de las mismas pruebas en diferentes puntos del metraje intensifican la incertidumbre sobre la relación entre la temporalidad de

[126] Entrevista de M. Martí Freixas en *Blogs&Docs* (25 de enero de 2013).

lo real filmado y el tiempo construido cinematográfico, y dificultan al extremo la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que se halla en juego en el proceso; y la absoluta restricción del campo visual —que sí comparten el jurado popular y los oficiantes en que se despliegan objetos, documentos, vídeos y fotografías—, fuerza al público a entrar en un inédito ejercicio. Mientras las alocuciones están plagadas de deícticos sobre ellos, sentimos el efecto de la castración escópica a la que se nos somete. El film deja, por tanto, al espectador huérfano de los habituales esquemas de comprensión de la dramaturgia del juicio y el lugar en el que lo ubican este tipo de narrativas, precisamente el del jurado popular, resulta subvertido igualmente por el despojamiento de referentes.

La mayor parte de las disputas y negociaciones sobre el valor de informes y pruebas que escuchamos *El jurado* derivan de las torpes (en ocasiones, irrisorias) maniobras de uno de los abogados buscando resquicios para la defensa en el interrogatorio a los peritos. Se enzarza con el médico forense en la definición de «muerte» o sobre una supuesta enfermedad, no reconocida por la medicina, que podría aquejar al acusado; con el psiquiatra para que defina la «normalidad» —a lo que este responde que es una cuestión sin sentido en su disciplina, que evalúa y cuantifica el número de criterios para considerar una patología mental— y se pronuncie sobre los efectos perniciosos en su defendido el fumar porros, obteniendo como respuesta «soy un experto, no un miembro de un comité de ética»; también con los peritos que analizan las imágenes registradas en la escena del crimen y por una cámara de seguridad que muestra al victimario moviendo el cuerpo de la víctima.

De manera irónica respecto a la rigurosa apuesta formal de García del Pino, actúan algunos de estos intercambios. El abogado interpela al psiquiatra: «En una serie de televisión usted interpretaría el papel de quien afirma: “este psicópata o asesino en serie muestra este o este otro perfil”. ¿Podría decir este tipo de cosas por la conducta?» Y la directora juega su mejor baza autorreferencial al final del documental, con un cierre circular respecto al arranque *in medias res* donde lo primero que escuchamos es la petición de proyectar un vídeo desde el principio. Su continuación se halla en el último segmento de la película, cuando los peritos son convocados a analizar las mencionadas imágenes de la cámara de seguridad, momentos en que el joven jurado ya no mira a cámara y su atención se concentra en el fuera de campo. Los expertos declaran la dificultad de realizar afirmaciones, inferencias de lo que ocurrió a partir de imágenes de escasa calidad y sin continuidad de las que solo cabe una descripción literal de lo que se ve. Y esta se traslada así, verbalmente, al espectador de *El jurado*. Las últimas palabras que se escuchan son: «Estamos interpretando imágenes. A las 24 horas 44 minutos y 9 segundos, la cámara enfoca y hace *zoom* aumentando el tamaño de la imagen», tras las cuales hay un brusco corte a negro, visual y sonoro.



El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

Consideraciones finales

En el recorrido analítico por este conjunto de obras hemos intentado desgranar la especificidad en que cada una modula los tres elementos presentados en la introducción. En sus poéticas de lo factual, todas ellas atienden a las existencias singulares sin deslizamientos a la tipificación, propia tanto de la ficción realista como del documentalismo clásico, aunque con operaciones simbólicas (*El pan y la sal*) y de abstracción (*El jurado*) ligadas, precisamente, a inquietudes éticas. Los grados de reflexibilidad son diversos en sus modos de presentación y representación de los materiales con dispositivos en un amplio rango: la lectura dramatizada en *El pan y la sal*, las aco-taciones metatextuales o paratextuales en todas las piezas escénicas en voces en *off*, textos proyectados o dirigidos al público por distintas personificaciones del autor; la traslación a materia y la manipulación física de las palabras de los documentos (*Sumario 3/94*), las texturas e indicadores videográficos (*B*), el montaje visible del material de archivo, la artificialidad y reiteración de las recreaciones (en las series de Elías León) o los marcadores radicalmente mediacionales inscritos en la imagen (*El jurado*). Hemos entrevisto, además, como en la pantalla y la escena se lidia con los regímenes escópicos dominantes haciendo que *Jauría* y *El jurado* compartan, a pesar de la disparidad de sus propuestas en términos éticos y estéticos, una misma estrategia de sustracción y sustitución de las pruebas visuales por la palabra, que las interpreta de modos divergentes o que resulta en evidencia muda a la lectura forense.

Estas operaciones formales y estéticas se inscriben en narrativas y disposiciones espaciotemporales cuya relación con el conocimiento y las relaciones de poder, puestas en juego en los procesos legales y judiciales que abordan, determinan el modo de interpelación hacia una potencial toma de conciencia crítica. Ante la prepotencia que impregna las declaraciones de Bárcenas amparada en redes y lógicas del poder político-empresarial. Ante la injusticia epistémica del sistema cuando, como mostraran *De nens*, *Jauría* y *Sumario*, los testimonios son ignorados, menospreciados o cuestionados en su credibilidad por prejuicios asociados a la condición de clase o de género^[127]. Ante ese «creer es ver» de Morris que determina la interpretación de los vídeos de La Manada o el contagio de los testimonios en el caso Arlandis. O por un juicio que no debiera haberse celebrado, pero que da voz a quienes debieron tenerla en otros que debieron hacerlo.

En el arco que hemos construido nos ha interesado además transitar desde casos, vistas y procesos ligados a la violencia de masas y sistémica (los crímenes del franquismo y machistas) o con claras implicancias políticas a la manera en que las piezas más experimentales transitan por la aparente sordidez del crimen de sangre común. Prevenía Michel Foucault en *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...* (1973) que este no fue nunca «un caso importante», puesto que los parricidios eran numerosos en los juzgados de la época, de ahí que fuera cubierto por prensa menor como *Le Pilote du Calvados*. En la ordenación de las transcripciones de los diferentes documentos del expediente que constituyen exclusivamente la obra, eligió Foucault, frente al método tipológico, una agrupación cronológica en torno al desarrollo de los acontecimientos: el crimen, la instrucción, el juicio y conmutación de la pena de muerte. Los documentos medulares —la extensa Memoria escrita por el asesino y las consultas medicolegales— se insertaban entre los constituyentes del sumario y el proceso. Todos los documentos venían jalonados por los artículos de prensa que iban dando cumplida cuenta y discutiendo todo. Visi-

[127] Miranda Fricker, *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (Barcelona, Herder, 2017).

[128] *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio presentado por Michel Foucault* (Barcelona, Tusquets Editores, 2001), p. 20.

bilizaba sin intervención ni interpretación «la confrontación de los diferentes tipos de discursos, las reglas y los efectos de esa confrontación».¹²⁸ Es claro el hilo que vincula, en sentido fuerte, la novela no creativa *Sumario 3/94* con *Yo, Pierre Rivère*, ambas resultado, además, de un trabajo colectivo. Pero el recurso al montaje de documentos que confronta tipologías de discursos del adentro y el afuera de los regímenes epistémicos jurídicos —entrevistas y relatos autobiográficos, prensa y medios, etc.— está presente en un amplio espectro de registros en narrativas judiciales o parajudiciales del documentalismo contemporáneo.

Sobre los crímenes comunes de sangre (ficticios o reales) se conformó la novela policíaca popular y el folletín que interesaron a Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935) como medio para acceder a la filosofía de la época, a las concepciones del mundo de una multitud silenciosa, siempre atraída por el aparato de la justicia, una justicia «trascendental» en la que no creía¹²⁹. Hoy el lugar para esta reflexión estaría sin duda en el *true crime*, de ahí su presencia en estas páginas. La escritora mexicana Fernanda Melchor llamaba la atención sobre el consumo mayoritariamente femenino del género en su versión escrita, mientras no tenía empacho en reconocer que sus historias abrevan de la nota roja¹³⁰. Esto ha dado lugar a la emergencia de una línea feminista en su desarrollo en el *mainstream* audiovisual¹³¹, en la que se inscribe, sin duda, el documental dirigido por Tània Balló, *El caso Wanninkhof-Carabantes* (Brutal Media para Netflix, 2021)¹³², al poner el énfasis en los estereotipos machistas (el de la lesbiana malvada) que pesaron en la condena a Dolores Vázquez y la connivencia del sistema y los medios con la ideología patriarcal, con la vocación de contribuir además a la restitución a una víctima de la justicia y a la redención social a través de la reflexión colectiva¹³³. En tanto «filosofía de época», la atracción popular por el *true crime* sería indicador también del cambio cultural, señalado por Eyal Weizman en su descripción del «giro forense», que se manifiesta tanto en movimientos filosóficos como la ontología orientada al objeto como en las series de televisión, donde la atención se ha desplazado de las intrincaciones psicológicas de la posición del sujeto a narrativas regidas por las cosas, las huellas, los objetos y los algoritmos¹³⁴. Una sensibilidad de época con manifestaciones extremas en el fetichismo forense del entretenimiento y la construcción de pruebas que el equipo de Forensic Architecture liderado por Weizman eleva a los tribunales en juicios por crímenes de guerra y lesa humanidad.

Emmanuel Carrère estaba tan lejos del escenario principal del juicio por los atentados yihadistas de 2015 en París como Virginia García del Pino al filmar *El jurado*; «tan lejos —relata en *V13. Chronique judiciaire* (2022)— que lo vemos sobre todo por las pantallas por las que se va a retransmitir [...] es como si viéramos el juicio por televisión»¹³⁵. Sin embargo, la visión en la pantalla de un proceso, que algunos consideraban el Núremberg del terrorismo, quedó desplaza por la experiencia del tiempo y la convivencia con otros cuerpos en la sala. Una sala que Carrère comenzó percibiendo como un teatro (p. 12) para acabar encontrando en ella «una iglesia moderna» en la que se había «celebrado algo sagrado» (p. 250), como en la antigüedad, recordaba al público el juez en la obra de Ferdinand von Schirach que citábamos al inicio. Nada tenía que ver en ello la vivencia de un evento edificante para la historia ni el «faraónico e inútil *happening* judicial». Ni el que se hubiera hecho justicia con una sentencia basada en una retorcida construcción jurídica. Habían escuchado día tras día experiencias extremas de vida y de muerte. «Nos han dado —recogía Carrère de boca de Aurélie— un lugar y un tiempo para hacer algo

[129] Citamos por Antonio Gramsci, «Cultura popular» en *¿Qué es la cultura popular?* (Valencia, Universitat de València, 2011), pp. 127-158.

[130] «La realidad en México puede ser atroz, pero también estrambótica y novelesca» (*El País*, 19/12/2020). Disponible en: <<https://elpais.com/mexico/2020-07-17/la-realidad-en-mexico-puede-ser-atroz-pero-tambien-estrambotica-y-novelesca.html>>.

[131] Véase el posfacio de Tanya Horeck, *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit, Wayne State University Press, 2019), libro que trabaja sobre las redes afectivas del género.

[132] Revisaba dos casos que convergieron en uno, al resultar ser el mismo quien violó y asesinó a Rocío Wanninkhof y a Sonia Carabantes.

[133] Véase la entrevista a la directora en: <https://www.elpais.com/series/netflix/20210623/tania-ballo-quiero-lesbofobia-caso-wanninkhof-no/590692056_0.html>.

[134] Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York, Zone Books, 2017), p. 83.

[135] Emmanuel Carrère, *V13. Crónica judicial* (Barcelona, Anagrama, 2023), p. 12.

con el dolor» (p. 250). Una experiencia única de espanto, de piedad, de proximidad, de presencia.

Agradecimientos: a Virginia García del Pino y Victoria Pérez Royo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLANDIS, Vicente, y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017).
- BALSOM, Erika, y PELEG, Hila, «Introduction: The Documentary Attitude», en Erika Balson e Hila Peleg, *Documentary Across Disciplines* (Cambridge Mas-Londres, The MIT Press, 2016), pp. 10-19.
- BARJOLA, Nerea, «Netflix y el caso Alcàsser: Una reflexión feminista sobre la teoría de la conspiración (machista)» (*Pikara Magazine*, n.º 7, 2019). Disponible en: <<https://www.pikaramagazine.com/2019/07/alcasser-netflix-barjola/>>
- BLANK, Jessica, y JENSEN, Erik, «Notes on the Performance of the Play», en *The Exonerated* (Nueva York, Farrar, Straus & Giroux Publishers, 2003).
- BRUZZI, Stella, «Ground Rules», en *New Documentary: A Critical Introduction* (Londres / Nueva York, Routledge, 2000), pp. 9-10.
- CAILLET, Aline, y POUILLAUDE, Frédéric, «Introduction: L'hypothèse d'un art documentaire », en Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (eds.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017), pp. 7-25.
- CANTRELL, Tom, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013).
- CARRÈRE, Emmanuel, *V13. Crónica judicial* (Barcelona, Anagrama, 2023).
- CORNAGO, Óscar, «Seducción, teatralidad y política: la mirada de Basilio Martín Patino», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlin, Verlag-Institut del Teatre, 2009), pp. 119-132.
- CORNER, John, «Performing the Real: Documentary Diversions» (*Television & New Media*, vol. 3, n.º 3, 2002), pp. 255-269. DOI: 10.1177/152747640200300302.
- DELBECKE, Jasper, «Exploring the Essay in the New Documentary Turn», *Documenta*, vol. 36, n.º 1, 2008, pp. 8-33. DOI: <https://doi.org/10.21825/doc.v36i1.16445>
- CASANOVAS, Jordi, *Port Arthur* (Madrid, Antígona, 2019)
- , *Ruz/Bárcenas* (Madrid, Antígona, 2019)
- , *Jauría* (Madrid, Antígona, 2019)
- ECO, Umberto, y SEBEOK, Thomas A. (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington, University of Indiana Press, 1983).
- FERRER BELTRÁN, Jordi, *La valoración racional de la prueba* (Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Marcial Pons, 2007).
- FRICKER, Miranda, *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (Barcelona, Herder, 2017).

- FONTCUBERTA, Joan, «Contravisiones: la fotografía otra» (1984), recogido en Joan Fontcuberta. *Ciencia y fricción: Fotografía, naturaleza y artificio* (Murcia, Mestizo, 1988), pp. 33-55.
- FORSYTH, Alison, y MEGSON, Chris (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009).
- FOUCAULT, Michel, *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio presentado por Michel Foucault* (Barcelona, Tusquets Editores, 2001).
- FUHS, Kristen, «The Legal Trial and/in Documentary Film» (*Culture Studies*, vol. 28, n.º 5-6, 2014), pp. 781-808.
- GAINES, Jane M., y RENOV, Michael, (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999).
- GARCÍA, Noemí, *Una casa. El retrato familiar en el cine documental: infancia, trauma, memoria y narración*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2021.
- GARCÍA MINGO, Elisa, y ANTROPOVA, Svetlana, «Jauría: el poder curativo y pedagógico del teatro. Entrevista a Miguel del Arco a propósito de *Jauría*» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 20, diciembre de 2019), pp. 451-470.
- GRAMSCI, Antonio, «Cultura popular» en *¿Qué es la cultura popular?* (Valencia, Universitat de València, 2011), pp.127-158.
- GUASH, Anna María, «Prácticas documentales entre lo local y lo global» (2006). Disponible en: <https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE_DOCUMENTARY_PRACTICES_BETWEEN_THE_GLOBAL_AND_THE_LOCAL.pdf>
- HORECK, Tanya, *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit, Wayne State University Press, 2019).
- HUTCHISON, Yvette, «Verbatim Theatre in South Africa: 'Living History in a Person's Performance'», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 209-223.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2017).
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 23-45.
- MARTIN, Carol, «Bodies of Evidence», *Documentary Theatre*, número especial (*Drama Review* vol. 50, n.º 3, 2006), pp. 9-15, citado por su reimpresión en Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010), pp.17-26.
- MARTIN, Carol (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010)
- MARTÍNEZ, Miguel Ángel, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 471-482.
- MARZO, Jorge Luis, *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid, Cátedra, 2018).
- MNOOKIN, Jennifer, «Reproducing a Trial: Evidence and its Assessment in *Paradise Lost*», en Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law*

- on the Screen (Redwood City, Stanford University Press, 2005), pp. 153-200.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804767675-007>
- MUSSER, Charles, «Film Truth, Documentary, and the Law: Justice at the Margins» (*University of San Francisco Law Review*, vol. 30, 1996), pp. 963-984.
- «War, Documentary and Iraq Dossier. Film Truth in the Age of George W. Bush» (*Framework*, vol. 48, n.º 2, 2007), pp.9-35.
- NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants. 50 questions* (París, Klincksieck, 2009).
- O'CONNOR, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater* (Carbondale Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2013).
- ORTEGA, María Luisa, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ocho y Medio, 2007).
- , «Crímenes en el documental expandido: epistemologías del relato policial, el *true crime* y las narrativas judiciales en tiempos de incertidumbre», en Rosane Kaminski y Pedro Plaza Pinto (eds.), *Cinema e Pensamento* (Sao Paulo, Editora Intermeios, 2021), pp. 15-38.
- PAGET, Derek, «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques» (*New Theatre Quarterly*, 1 de noviembre de 1987), pp. 317-336.
- , «New Documentary on Stage: Documentary Theatre in New Times» (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 56, n.º 2, 2008), pp. 129-141.
- , «Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre», (*New Theatre Quarterly*, vol. 26, n.º 2, mayo de 2010), pp. 173-193.
DOI:10.1017/S0266464X10000308.
- , «'The Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 224-238.
- QUIRÓS MOLINA, Raúl, *El pan y la sal. Flores de España* (Madrid, Punto de Vista, 2019).
- REINELT, Janelle, «The Promise of Documentary», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 6-23.
- SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid, Visor, 2007).
- , «Teatro y disidencia en el cine de Joaquim Jordà», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlín, Lit Verlag, 2009), pp. 133-150.
- , *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación* (Segovia, Universidad de Castilla-La Mancha / La uña RoTa, 2017).
- , *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, La uña RoTa, 2023).
- SEIFERT, Anuschka, y CASTILLO, Adriana, «Entrevista a Joaquín Jordà», *Lateral* (n.º 114, 2004).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «*Jauría*, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro», en Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás (coords.), *A la sombra de las luces. Homenaje a Fernando Doménech* (Madrid, Fundación Universitaria, 2022), pp. 369-386.
- ROSEN, Philip, «Document and Documentary» en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (Nueva York / Londres, Routledge, 1993), pp. 58-89.

- SALGADO, María, «La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 453-461.
- SARAT, Austin, DOUGLAS, Lawrence y UMPHREY, Martha Merrill, *Law and the Visible* (Amherst / Boston, University of Massachusetts Press, 2012).
- SEIGNOBOS, Émeline, «*Serial Plaideur* ou l'orateur qui voulait être un héros (*Communication & Langages*, vol. 4, n.º 162, 2009), pp. 115-129.
- SILBEY, Jessica, «Patterns of Courtroom Justice» (*Journal of Law and Society*, vol. 28, n.º 1, 2001), pp. 97-116.
- , «Judges as Films Critics: New Approaches to Filmic Evidence» (*University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, n.º 2, 2004), pp. 493-571.
- STEYERL, Hito, «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field» (*Springer in Magazine*, vol. XL, n.º 3, 2003).
- , «Documentary as Politics of Truth» (*Trasversal Texts*, n.º 5, 2003). Disponible en: <https://transversal.at/pdf/journal-text/910/>.
- TARANILLA, Raquel, «De la construcción de la verdad judicial (Consideraciones lingüísticas a la luz del Sumario 3/94)», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 415-447.
- UNCETA, Luis, «Jon Hall, *Cicero's Use of Judicial Theater* (2014)» (*Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 36, n.º 1, 2016), pp. 175-177.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del Barrio» (*Acotaciones*, julio-diciembre de 2016), pp. 51-68.
- , «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 407-418.
- VIÑALS, Carole, «*El pan y la sal* de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 358-370.
- WEINRICHTER, Antonio (ed.), *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián, 2010).
- WEIZMAN, Eyal, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York, Zone Books, 2017).
- YANN, Robert, *Dramatic Justice: Trials by Theater in the Age of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press, 2019). Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv16t6hzb6>.

Recibido: 20 de agosto de 2024.

Aceptado para revisión por pares: 1 de septiembre de 2024.

Aceptado para publicación: 31 de octubre de 2024.

LIBROS

EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA. HISTORIA, ESTÉTICA E IDENTIDAD

Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (eds.)

Madrid

Ediciones Cátedra / Festival de Málaga, 2023

535 páginas



En 2009 —en el prólogo a *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*, coordinado por Inmaculada Sánchez Alarcón y Marta Díaz—, Román Gubern escribía que el siglo XXI había visto cómo el documental había pasado de «niño pobre» del cine a «niño presumido» (p. 9). Razones no le faltaban, ni le han seguido faltando, a esa forma cinematográfica para volverse un tanto engreída: en las dos décadas y casi un lustro que llevamos de siglo, en España no solo se han multiplicado exponencialmente los filmes que se consideran dentro de esa categoría, sino también los espacios que han favorecido su docencia, producción, difusión, teorización y crítica; y, con ello, el prestigio cultural de unos objetos filmicos que, ya hace tiempo, han obligado a multiplicar los términos y nociones destinados a aprehenderlos. En realidad, no ha hecho el documental más que adaptarse

a su tiempo y responder a los diferentes giros —digital, archivístico, subjetivo, emocional, etc.— que han ido condicionando la producción cultural y epistemológica a lo largo de estos años; evoluciones que terminan coincidiendo con un interés contemporáneo por los discursos de lo real sin parangón en otras épocas.

Este cambio ha sido llamativo en el Estado español por una supuesta y proverbial falta de tradición documental de su cinematografía con respecto a otras hispanoamericanas y europeas. Faltaban, tal vez, más que los filmes, estudios consecuentes de la práctica documental y algunos académicos intentaron paliar la situación desde comienzos de este siglo —como Josep M. Català, Josep Cerdán, Casimiro Torreiro y Antonio Weinrichter, quienes escribieron, coordinaron y editaron volúmenes como *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004), *Documental y vanguardia* (2005), entre otros—. Esa labor se vio pronto refrendada por la de otros universitarios —Efrén Cuevas, Vanesa Fernández Guerra, Sonia García López, Laura Gómez Vaquero, Elena Oroz, entre otros— y de festivales —Punto de Vista de Navarra, Festival de Málaga, DocumentaMadrid, etc.—, que favorecieron la edición de volúmenes, ampliando de manera llamativa la hasta entonces escasa bibliografía sobre el documental, con títulos tan emblemáticos como *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (2009); *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (2009), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010), *Lo personal es político. Feminismo y documental* (2011), *Territorios y fronteras I y II* (2012 y 2014), entre otros.

El volumen editado por Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado, *El documental en España. Historia, estética e identidad*, puede entenderse como continuación, pero también síntesis de ese esfuerzo colectivo. Sus páginas reúnen a la mayoría de los investigadores citados, entre otros muchos —son cuarenta y ocho los que contribuyen a la edición—, dando cuenta de ese arduo trabajo que a lo largo de más de dos décadas ha ido reuniendo a una comunidad compuesta por investigadores, universitarios e independientes, programadores y realizadores, que intercambian a menudo competencias, aunque estas se reúnan en ocasiones en una sola persona. Es el caso de Alejandro Alvarado, quien encarna esa identidad híbrida, entre docente e investigador universitario y realizador de documental —entre los filmes que ha codirigido con

Concha Barquero, *Pepe el andaluz* (2012) y *Descartes* (2021) son los que más reconocimiento han conseguido—. Tampoco se haya lejos de la práctica directa de la creación Casimiro Torreiro, corresponsable de la edición de algunos volúmenes pioneros en el estudio del documental en España que ya hemos citado y docente del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ambos editores se hallan además muy comprometidos con el mundo de los festivales, en particular con el Festival de Málaga, que, más allá de ciertas polémicas, se ha convertido desde su creación en una nueva referencia para la no ficción. Si la editorial, Cátedra, y su colección, Signo e imagen, que acogen esta edición, son ya garantía de cierta calidad, las amplias bibliografías de los autores, de carácter crítico y teórico, la refrendan. Por otra parte, las 535 páginas dan cuenta de la monumentalidad del proyecto y de su ambición enciclopédica, a la altura de la pretensión que sus editores declaran en la introducción: dirigirse a un público variado, desde los más especialistas hasta los simplemente curiosos, que se verán atraídos por la variedad de los contenidos, la accesible erudición y la fluidez de la redacción. Lo consiguen reuniendo las diferentes contribuciones en cinco apartados y 33 capítulos, que responden a criterios históricos y temáticos, siendo más patente el esfuerzo historiográfico en las dos primeras partes —«Poder y contrapoder. Estado, propaganda y militancia» y «Democracia, autonomías y memoria»—, mientras que las siguientes favorecen la transversalidad a partir de las temáticas propuestas —«Sociedad, identidades y representaciones», «Prácticas, estéticas y vanguardias: tradiciones renovadas del documental» y «Crítica, formación e industria».

Es llamativa la amplitud cronológica, aporta el volumen una primera cartografía de filmes y operadores del momento en que «ni siquiera existe conciencia de nada que pudiera llamarse cine español» (p. 24), llegando hasta la emergencia de un posdocumental (p. 458) que declara tanto vínculos como rupturas con otras imágenes de lo real. Se agradece de manera particular el dar a conocer a los primeros cineastas, filmadores de vistas, y el examinar cómo la forma documental se ve influenciada por la creación de un «incipiente entramado industrial» (p. 28), antes de que todas las energías del país, incluidas las cinematográficas, se concentren hacia el esfuerzo político, primero, bélico, a continuación. La guerra civil explorará el carácter propagandístico del documental (p. 39), algo que se verá todavía potenciado por el franquismo y por

su imposición de un «nuevo orden cultural y educativo» (p. 49), que sabrá utilizar la producción de no ficción para dar su visión sesgada de la actualidad —la producción oficial del NO-DO merece un capítulo aparte (pp. 73-83)— y para educar a la sociedad según la ideología del régimen (pp. 54-59), aunque algunos documentales se distingan, más allá de contenidos antropológicos y propagandísticos por sus calidades artísticas (pp. 59-61). Resulta imposible en estas escasas líneas realizar una síntesis de la que ya se esfuerzan en aportar los diferentes autores, por lo que me limitaré a recomendar la lectura de unas páginas esenciales, que continúan con las transformaciones que vive el documental en los años sesenta, sin dejar de señalar la falta de interés que podía suscitar entre el público pero llamando asimismo la atención sobre las excepciones, que constituyen hoy jalones de gran interés en la empresa historiográfica emprendida. Se van dibujando así diversas líneas durante los años de dictadura, las que coinciden con un enfoque oficialista y las que buscan la disidencia, ya sea evitando de manera frontal las cuestiones políticas (p. 93) o abordándolas directamente a costa de ocupar una posición (aún más) marginal (pp. 119-128).

Insiste el libro no solo en la diversidad de las prácticas y de las formas documentales en los siglos XX y XXI, sino también en la complejidad de los contextos cinematográficos. En lo que se refiere al primer aspecto, se subraya la variedad de formatos y de prácticas, reseñando filmes y realizadores que han sido canonizados por la crítica a lo largo de más de un siglo, pero también otros cuya producción y difusión van más allá de la institución cinematográfica, como los documentales rurales que permiten considerar la política cinematográfica del Ministerio de Agricultura en el primer franquismo (pp. 63-72), aquellos que se relacionan con «un ecosistema de producción de documentales turísticos» (p. 98) o los que pueden considerarse como «prácticas filmicas de transgresión» (p. 119).

Resulta de particular interés el estudio de las circunstancias políticas y administrativas, decisivas en cualquier coyuntura, entendiendo la importancia de la presencia o ausencia de instituciones pedagógicas, desde la existencia del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), rebautizado como Escuela Oficial de Cinematografía (pp. 105-117), hasta la labor realizada desde los másteres de documental creativo de las universidades catalanas y otros espacios docentes (pp. 421-432), pasando por los momentos en los que

el intercambio de información y experiencia se realiza sobre todo de modo informal. En este sentido, el quinto apartado del volumen resulta particularmente pertinente, y el título de uno de sus capítulos, el treinta y dos, los suficientemente explícito, «De lo jurídico a lo monetario. Legislación, industria y financiación del documental en España», ofreciendo el contrapunto del «éxito» y la «aparente exuberancia» del documental reciente, que seguiría siendo una forma «infradotada económicamente y que tiene serios problemas de visibilidad» (p. 433) con respecto a la ficción, aunque no dejen de indicarse las ayudas y nuevos espacios de exhibición que han favorecido el desarrollo de la no ficción. Una situación un tanto paradójica que la actitud triunfalista y en la que profundiza el capítulo siguiente: «Asignatura en suspenso: la (falta de) difusión y exhibición del documental español». Los demás capítulos abordan temas no menos fundamentales: la teorización del documental y la crítica cinematográfica que pasa del papel a la pantalla (capítulos 29 y 30), la descentralización territorial de las propuestas, que llegan desde Cataluña (pp. 143-156), el País Vasco (pp. 157-166), Galicia (pp. 167-180) o Andalucía (pp. 181-196); se incluyen asimismo miradas al documental antropológico (pp. 229-244), sobre arte (pp. 255-272), social (pp. 273-290) o a aquel que tematiza la mirada de la máquina y que podría considerarse posthumanista (pp. 244-254). Otros trabajos privilegian perspectivas definidas por candentes cuestiones de la contemporaneidad — la memoria (pp. 197-208), los feminismos (pp. 290-304), lo *queer* (pp. 305-314), la colonialidad (pp. 315-328), el carácter transnacional, la otredad y las cuestiones de legitimidad que acompañan al hecho fílmico (pp. 329-342 y 385-398)— o las prácticas y estéticas que se han impuesto en estos últimos años —experimentales y de

no ficción (pp. 345-356), la apropiación y el archivo (pp. 357-374) y las poéticas de la subjetividad (pp. 375-384). Los dos textos que enmarcan el conjunto aportan reflexiones fundamentales sobre la práctica documental: el de Margarita Ledo Andión, «Prefacio», y el de Josep Maria Català, unas páginas «A modo de epílogo». Ambos son figuras indiscutibles del panorama documental, insertos en ese entramado de práctica documental, docencia y escritura. Sus textos han de ser punto de partida y de vuelta para el lector. Subrayan que más allá de la información y la categorización, el documental es, ante todo, «punto de encuentro», un «acto transitivo» y que queda «mucho por hacer» (p. 8); subrayan el carácter epistemológico del documental contemporáneo, de un posdocumental fruto del «propósito de expresar las complejidades» de nuestra realidad, y, como esta, fluido y expandido.

Se podría reprochar al volumen su ambición de abarcarlo todo, pero, al contrario: esa amplitud de miras es esencial para aprehender la diversidad de unas imágenes de lo real a las que, pese a la extensión, esas páginas se les quedan cortas, pues están siempre mutando y diversificándose, extendiéndose entre formatos, pantallas y públicos diversos. Se invita al lector a practicar una lectura pausada y fragmentaria, extendida en el tiempo. La competencia y el rigor de quienes han redactado estas páginas convierte cada capítulo en un trabajo de referencia, y el conjunto en un excelente estado de la cuestión documental, de lectura obligada para cualquiera que se interese por ella y entienda que esas imágenes son, simplemente, intentos de pensar el mundo.

Marta Álvarez

REVOIR LE CINÉMA MUET EN FRANCE (1908-1919)

Carole Aurouet, Béatrice de Paste y Laurent Véray
(eds.)

Paris

Les Éditions du Sonneur, 2023

649 páginas



La historia del cine en Francia desde los orígenes hasta la Primera Guerra Mundial se suele analizar en los manuales como un todo que abarca desde 1895 a 1914/5 o 1919. Si profundizamos en ese período, la fecha de 1908 aparece como un momento de transformación. Es el año de la creación del Film d'Art, la primera de varias sociedades que surgieron a la búsqueda de nuevos públicos para el cine y la SAGL, la Société des Auteurs et Gens de Lettres. Ambas iniciativas dieron lugar a nuevos modos de hacer cine, con una progresiva estandarización del montaje, la aparición de los oficios cinematográficos y una nueva concepción del espacio que se aleja de la teatralidad y prepara la transición al largometraje.

El período 1908-1919 no está poco estudiado, pues existe gran cantidad de artículos y libros sobre aspectos estéticos, sociológicos, técnicos, etc., de esta segunda etapa de la historia de los orígenes del cine. Pero al ser una de las cinematografías más importantes en lo que a la génesis del cine se refiere, el cine francés de los orígenes es un vasto campo de investigación al que siempre

podemos acudir para encontrar otros puntos de vista, nuevos enfoques y materiales que estudiar.

El libro que aquí comentamos presenta una revisión de aspectos ya tratados por otros autores junto con aportaciones sobre temas poco estudiados, dando como resultado un análisis de conjunto de los años en los que se forjará el cine denominado «narrativo», en palabras de Tom Gunning, o si preferimos, de «institucionalización» si usamos el término propuesto por Noël Burch. La obra en su conjunto reafirma que dicho período constituye un momento decisivo en la evolución del espectáculo cinematográfico en esta industria cultural emergente.

Revoir le cinéma en France (1908 à 1919) reúne treinta artículos distribuidos en diferentes apartados que tratan desde la historiografía, la industria, los sistemas de proyección, distribución y el público, estrellas, directores y los primeros teóricos del cine. Esta publicación es el resultado del Projet ANR CINÉ08-19, proyecto de investigación multidisciplinar e interregional, que aúna investigadores de cuatro universidades francesas: Bordeaux Montaigne, École Nationale des Chartes, Paris-Est Marne-la-Vallée y Sorbonne Nouvelle-Paris 3, así como de investigadores, conservadores y documentalistas ligados a instituciones como el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, la Cinémathèque Française, l'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense y el Musée Albert-Kahn. Se trata de la segunda publicación de este colectivo que ya había generado un estudio en 2021, una primera muestra de la puesta en común de las investigaciones y propuestas metodológicas de este extenso equipo de trabajo.

No podemos profundizar en las aportaciones del volumen, de enfoque muy variado, aunque pensamos que es importante señalarlas para mostrar la variedad de propuestas y temas que contiene. El libro empieza con una revisión del estado de la cuestión sobre el cine francés de 1908 a 1919 de la mano de François Amy de la Bretèque, François Albera y Jean A. Gili y Michel Marie, quienes analizan los trabajos realizados bajo el amparo del Instituto Jean-Vigo, la Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma y la imprescindible revista *1895*, dedicada exclusivamente al cine de los primeros años, así como las aportaciones historiográficas de los primeros coloquios destinados al tema que nos ocupa y los primeros estudios de conjunto publicados en los años ochenta y noventa del pasado siglo XX, con análisis de figuras destacadas como Georges Méliès, Camille de Morlhon o la productora Pathé Frères.

El segundo apartado está dedicado a la industria y las transformaciones que experimenta el cine en esta época, con aportaciones de Laurent Creton sobre las productoras francesas Pathé y Gaumont y de Samuel Zarka sobre la génesis del estilo en los principales estudios. Por su parte, Morgan Corriou aborda los circuitos de distribución de filmes franceses en el Magreb colonial de principios del siglo XX.

Las transformaciones del medio cinematográfico ocupan un tercer apartado más heterogéneo. François Albera analiza la incipiente presencia del fuera de campo en el cine de estos años; Frank Kessler y Sabine Lenk presentan la influencia en el cine de las proyecciones de imágenes fijas como la linterna óptica; Federico Pierotti aborda el uso que la ciencia hizo del cine, experimentando con rayos ultravioleta e infrarrojos; Sylvain Louet propone el término *krinógrafo* (teatro cinematográfico del juicio), o cómo las ficciones se convirtieron en tribunales imaginarios con la emisión de juicios sobre los personajes que se describen en la película. Manon Billaut desgana la importancia de los dramas como reflejo de la sociedad de principios del siglo en Francia y Laurent Guido aporta un interesante artículo sobre Stasia Napierkowska, figura poco analizada hasta la fecha. Bailarina y actriz, Napierkowska es imprescindible en los Filmes d'Art de la Pathé, la SCAGL o la Film d'Arte italiana. Destaca su aparición «vampírica» en el serial *Les Vampires* de la Gaumont.

En el cuarto apartado Colin Badet y Yves Chevaldonné y Carole Aurouet abordan las proyecciones, las primeras salas de cine en Francia, los programas, el público y la circulación internacional de filmes extranjeros en este país. El artículo de Caroline Patte presenta a Lucien Nonguet no como director, sino como empresario de la sala de cine l'Alhambra.

La circulación internacional de los filmes y su influencia se examinan en el siguiente apartado. Christophe Gauthier y Marion Polirzok analizan la huella que las producciones de la Vitagraph tuvieron en los cineastas franceses, mientras que por el contrario Anne Sigaud se centra en la fortuna de los documentales franceses en América. Pierre Stotzky escoge una de las primeras estrellas del cine mudo, la *vamp* del cine danés Asta Nielsen, con la omnipresencia de sus películas en la pantalla. Camille Gendrault analiza la importancia de la revista *Le film* como uno de los elementos que contribuyeron al éxito del cine italiano en Francia.

Los imaginarios sociales están tratados en un apartado

en el que Nadège Mariotti aborda la representación de la industria en treinta filmes que datan de 1908 a 1913 y la evolución de la manera de mostrar este sujeto. En su artículo François Huzar señala que las reconstrucciones de la Revolución Francesa en el primer cine son particularmente nulas, siendo un tema que tendrá mayor fortuna a partir de 1920. También Mélissa Gignac se ocupa de las reconstrucciones históricas, en este caso episodios diversos de la historia de Francia. La autora destaca la compleja relación entre el cine y la historia ya desde los orígenes del séptimo arte. Marién Gómez Rodríguez cierra el apartado abordando la presencia del imaginario español, de raíz romántica, en el cine francés anterior a la Primera Guerra Mundial.

Las primeras estrellas del cine francés, con un artículo dedicado a René Navarre de Solène Monnier y el artículo de Myriam Juan sobre las primeras *vedettes*, dan paso al último apartado dedicado a figuras destacadas que van más allá de la cronología que marca el libro: Louis Delluc y Abel Gance. Céline G. Arzatian y Emmanuelle Champomier analizan la influencia de la revista *Vogue* en *Cinéa*, de Delluc, un proyecto que el cineasta y teórico francés dirigió hasta 1922. Con la intención de atraer a más público, sobre todo femenino, de todos los estratos sociales se incluyó la moda en esta revista, siguiendo el estilo de la publicación norteamericana.

Élodie Tamayo escoge los proyectos cinematográficos de Abel Gance en los años de la Primera Guerra Mundial y, en concreto, los borradores, las notas escritas en los guiones. Con este material analiza las reflexiones del director sobre la génesis manuscrita de sus filmes de la década de 1910. Florence Heim, por su parte, se centra en los textos que aparecen en el film *J'accuse*, de Gance. Concluye el volumen un artículo de Laurent Véray dedicado a 1919, año decisivo para para la sociedad francesa y para la historia del cine en Francia. El texto muestra como, a pesar de que se imponga progresivamente el modelo americano, el cine francés mantiene una estética particular que sigue definiendo su identidad.

Revoir le cinéma en France (1908 à 1919) es una puesta al día necesaria de muchos aspectos del cine francés de los orígenes y constituye un volumen de gran interés para los que nos dedicamos a una época tan fascinante y tan compleja.

Para acabar, solo un pequeño apunte. Aunque ciertamente la mayoría de la bibliografía sobre el tema que nos ocupa se ha publicado en francés e inglés, es necesario señalar que este trabajo no incluye bibliografía en otras

lenguas. No se han contemplado estudios individuales, ni tampoco publicaciones como los monográficos sobre el cine de los orígenes que desde 1999 se llevan a cabo en el marco de los seminarios sobre antecedentes y orígenes del cine que organizan el Museu del Cinema de Girona y la Universitat de Girona. Hasta la fecha, este seminario ha generado trece títulos que incluyen diversas comunicaciones dedicadas al cine de los orígenes.

Aunque minoritarias, las publicaciones en otros idiomas completan el estado de la cuestión de un tema de interés para una gran variedad de investigadores, provenientes de diversos campos de estudio, y para los que este libro pasa a ser de referencia imprescindible.

M. Magdalena Brotons Capó

ENFERMOS DE CINE. UNA HISTORIA CULTURAL DE LA CINEFILIA EN ESPAÑA, 1947-1967

Fernando Ramos Arenas

Zaragoza

Prensas Universitarias de Zaragoza, 2024

210 páginas



El cine fue el principal entretenimiento de la población hasta la generalización de los aparatos de televisión hacia finales de los años sesenta. En esos momentos, abundantes epitextos —en revistas, películas noveladas, carteles, informaciones sobre las estrellas, etcétera— condicionaban la actitud de los espectadores ante una película; incluso permitían, una vez visionada, evocarla y recrearla ampliando considerablemente en el tiempo su efecto emocional.

La cultura cinematográfica popular, compuesta por esos epitextos, entretenía y dotaba de su verdadera magia al cine. Pero la cultura cinematográfica erudita o especializada, además, educaba. Lo hacía en la apreciación fílmica a través de las revistas especializadas, alejadas del formato *magazine* de las revistas generalistas, o de los debates posteriores a las proyecciones de los cineclubs.

Pero también educaba en los oficios del cine, tanto en momentos en que el acceso a la profesión se limitaba al meritaje como complementando la formación reglada tras la aparición del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cinematografía (IIEC/EOC). Numerosos directores y guionistas antes fueron lectores de las revistas de cine, incluso críticos y periodistas cinematográficos, y cineclubistas muy activos.

En los últimos años, la historia de la cultura cinematográfica se ha convertido en un fructífero campo de estudio que no ha venido a sustituir la centralidad en las historias del cine sustentadas en las películas sino a complementarla. *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*, de Fernando Ramos Arenas, es un paso importante en esta dirección. El libro aborda la cultura cinematográfica especializada. Se centra en la que puede considerarse la primera parte de la época dorada de la cultura cinematográfica especializada —la segunda iría justamente desde finales de los sesenta hasta principios de los ochenta—, coincidente con los primeros pasos de la formación reglada en el cine y, en su última parte, con unas instituciones que facilitaron la producción de las películas que interesaban a esta manera de interactuar con el cine. A principios de los años sesenta desaparecen prácticamente todas las publicaciones que habían alimentado la cultura cinematográfica popular, quedando solo *Fotogramas* y *Cine en 7 Días*.

Junto a la cronología, un acierto del libro es atender a cuatro manifestaciones o situaciones de la cultura cinematográfica del momento. El capítulo dos aborda la actividad cultural que envuelve a la formativa del IIEC/EOC. Recorre la implicación tanto de estudiantes como de profesores en el cineclubismo y en la escritura sobre cine. El capítulo tres atiende a los cineclubs y al cineclubismo, dividido en estos momentos entre los cineclubs vinculados al Sindicato Español Universitario y a las asociaciones católicas. Trata su estructura organizativa, los problemas que condicionaron su existencia, su papel en la difusión de películas con un recorrido limitado en las salas de exhibición habituales, además de detenerse en algunos cineclubs relevantes. El interesante capítulo cuatro recorre las dificultades que tuvieron los críticos, espectadores informados y cinéfilos para acceder a lo más novedoso del cine internacional. Esto afectó tanto a las películas como a las novedades bibliográficas o a las corrientes de pensamiento cinematográfico. La censura

impidió o retrasó el visionado de algunas de las películas que estaban revolucionando la cinematografía mundial. Pero no debemos olvidar también las políticas de las distribuidoras y los exhibidores españoles. La mayoría de las películas que interesaban a *Nuestro Cine* —muchas menos en el caso de *Film Ideal*— podían ser consideradas un mal negocio por un exhibidor comercial. El capítulo cinco se introduce en algunos de los debates de las revistas cinematográficas, en concreto los de carácter generacional. En estos se aprecia la autoafirmación de los críticos, espectadores informados y cinéfilos respecto a un pasado que consideraban superable.

Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967 es sin duda un libro importante. Cada uno de los aspectos de la cultura cinematográfica especializada que aborda podría protagonizar una monografía. Pero, sin desmerecer el interés del libro, hay algún aspecto que puede ser parcialmente discutible: el uso de los términos cinefilia y cinéfilo con carácter general. Sin duda son términos útiles, aunque engloban realidades parcialmente diferentes. No parece adecuado incluir bajo su sombra a todos aquellos espectadores implicados: el espectador atento a las novedades, el crítico y el periodista especializado, el analista filmico, el cineclubista o el *fan*. Los efectos cognitivos, afectivos y conductuales de las películas tienen una diferente intensidad en cada uno de ellos. Los efectos conductuales son especialmente relevantes en los fans. El autor pone algunos ejemplos llamativos de estos, como el coleccionismo de recortes de películas.

Es necesario, por tanto, revisar la noción de cinéfilo y establecer una tipología del espectador implicado. Es

posible que una aplicación a la historia del cine y la cultura cinematográfica de los últimos desarrollos de los estudios sobre fans pueda ayudar en esto. Pero cuando descendemos a la escritura sobre cine, en tanto que una de las principales manifestaciones de la cultura cinematográfica, el término cinefilia es más difícil de aplicar. Hay algunas críticas y reportajes en *Film Ideal* que son pura cinefilia, un acto de admiración amorosa por parte del escritor hacia las películas o los autores. En estos actos no es posible el análisis o la crítica, ya que implica desmontar el objeto al que solo se debe rendir culto. Sin embargo, *Nuestro Cine* suele sustituir la contemplación por el análisis y la crítica, en esos momentos desde la óptica del realismo crítico. No caben bajo el término cinefilia estas dos formas de abordar el cine.

En todo caso, este es un problema que sobre todo se evidencia cuando acaba periodo estudiado por Ramos Arenas. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, los nuevos paradigmas críticos y analíticos derivados de la semiótica y el marxismo reconducen la crítica hacia el análisis filmico, y rechazan la cinefilia como una de las manifestaciones más destacadas de los que denominan «crítica impresionista» —dado que recurre a impresiones no fundamentadas en teorías— y «crítica idealista». De ahí que sea relevante el marco cronológico que establece el autor. Es indudable que el periodo en el que la cultura cinematográfica especializada fue más cinéfila que nunca es el que estudia *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*.

Jorge Nieto-Ferrando

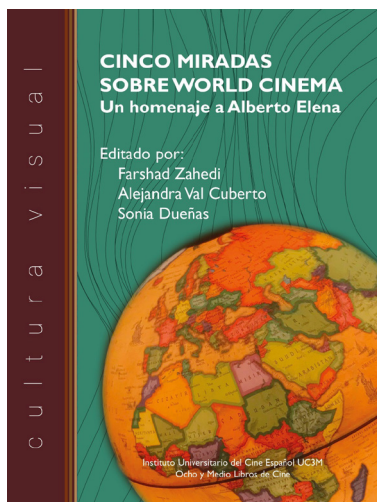
CINCO MIRADAS SOBRE WORLD CINEMA. UN HOMENAJE A ALBERTO ELENA

Farshad Zahedi, Alejandra Val Cubero y Sonia Dueñas Mohedas (eds.)

Madrid

Instituto Universitario del Cine Español UC3M / Ocho y Medio Libros de Cine, 2024

208 páginas



Algunas de las últimas aportaciones de Alberto Elena fueron reseñas de películas para el *Directory of World Cinema: Argentina*, publicada por la editorial inglesa Intellect Books, que apareció en 2014. Ese mismo año, tras su fallecimiento, se le hizo un inmediato homenaje en Buenos Aires, organizado por la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano y la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Allí, el investigador y guionista argentino David Oubiña, que también había publicado en aquel volumen, planteó lo que consideraba una oposición radical entre el concepto de *cines periféricos*, que había acuñado Alberto Elena, y el de *world cinema*. Según Oubiña, «Alberto Elena prefería el término cines periféricos frente al tan difundido *world cinema*. En primer lugar, *world cinema* o cine del mundo sugiere una falsa imparcialidad global que borra toda violencia, que anula las tensiones y las resistencias que siempre surgen cuando hay dominación y, por ende, so-

metimiento. Pero, además, en segundo lugar, la noción de *world cinema* unifica las diferentes identidades locales bajo una denominación homogénea que se enuncia en singular. La fórmula cines periféricos, en cambio, reintroduce en el enunciado la falta de igualdad en el acceso a los recursos —porque afirma con cierto orgullo resistente la perseverancia de los márgenes— y recupera el necesario plural —que permite valorar la compleja multiplicidad de identidades nacionales—».

En *Cinco miradas sobre world cinema*, no se plantea de manera directa esta posible oposición. El término *world cinema* se ha convertido en una categoría dominante a nivel internacional, y en el prólogo al libro Manuel Palacio considera las investigaciones sobre cine de Alberto Elena como pioneras de la misma en España. Sin embargo, el concepto aparece problematizado al menos en dos de las contribuciones a este volumen. Minerva Campos lo hace desde el título de su capítulo: «Aparcar la hipótesis de un #WorldCinema. Éxitos globales con ecos de México y España». En este caso, se trata de una problematización que parte del carácter limitante que adquiere el sentido del término cuando este plantea dicotomías, como las que lo identifican con los cines nacionales y/o regionales frente a Hollywood, con la periferia frente a un centro, o con todo aquello que se diferencia radicalmente de un cine comercial de carácter transnacional. Según Minerva Campos, quien se hace eco de Paul Julian Smith, estas conceptualizaciones binarias dificultan alejarse de parámetros de orden territorial. Pensando en la «falsa imparcialidad global» de la que hablaba Oubiña, ¿qué es lo que hace necesario alejarse de esos parámetros? Probablemente, la existencia cada vez más numerosa de obras de carácter marcadamente transnacional, con fuerte componente local, que buscan el éxito comercial internacional, y que exceden esas polaridades. Este tipo de fenómenos necesitan ser estudiados «desde parámetros de producción, temáticos y formales que vayan más allá de la dimensión geopolítica, aunque sin perderla de vista» (p. 119). Y así lo hace la autora comparando las filmografías de los mexicanos Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu, y de los españoles Alejandro Amenábar, Isabel Coixet y Juan Antonio Bayona. Ahora bien, Minerva Campos reconoce que aquellas conceptualizaciones binarias que no sirven para describir este tipo de fenómenos siguen siendo útiles «para analizar otros aspectos de la cinematografía global y las tensiones que surgen en sus relaciones e intercambios» (p. 104).

Cuando utiliza la expresión cinematografía global, Campos está refiriéndose al momento presente, aquel que, desde la última década del siglo XX hasta la actualidad ha visto producirse «cambios sustanciales en los modelos de distribución y exhibición globales, así como en los hábitos de consumo cinematográfico y audiovisual» (p. 105). A pesar de que el cine siempre ha tenido una dimensión transnacional indiscutible, es de este momento actual de lo que hablamos en el fondo cuando utilizamos términos como cine global o *world cinema*.

Por ello, el concepto resulta problemático a la hora de utilizarlo en un discurso de carácter histórico, y eso es lo que plantea María Luisa Ortega en su artículo sobre Nicolás Guillén Landrián. Un trabajo que escapa de los tradicionales *locus* en los que se ha encasillado la obra documentalística de este autor. A pesar de asumir el concepto, Ortega propone complejizar los tradicionales polos del debate en los que se lo sitúa, prestando atención a entramados, coyunturas y dinámicas. Aunque no lo afirma abiertamente, se trata de trabajar sobre las cinematografías que componen lo que se viene a denominar *world cinema* desde un punto de vista histórico. Creo que Ortega asume el término en la medida en la que define no tanto una realidad como una situación. Una situación de atención internacional, por parte de críticos y académicos, a una realidad compleja y abierta. Situación determinada por factores diversos, entre ellos la «disponibilidad descentralizada de las películas en la era digital y los circuitos transnacionales». Todo ello va permitiendo «desprovincializar el canon» (p. 38), como manifiesta la cada vez mayor presencia de títulos no norteamericanos ni europeos en las encuestas a críticos y cinéfilos —en especial la de *Sight & Sound*, 2022—, y como ocurre también en el caso de Guillén Landrián. Sin embargo, igual que hay que conocer las circunstancias que permiten esta nueva atención a cinematografías a las que antes no se miraba, o se miraba desde parámetros muy distintos a los que dominan hoy, es necesario conocer la genealogía del canon que trae a la actualidad títulos del pasado, lo que nos debe llevar a estudiarlos en contextos locales tanto como internacionales.

Si algo caracteriza la obra de Alberto Elena, a quien este libro rinde homenaje, era precisamente una sensibilidad histórica y política que él exigía también a quienes trabajan tanto desde la academia como desde la creación. Así, si para entender las imágenes que puede ofrecer Calcuta es necesario conocer su historia. Así, si para entender las imágenes que puede ofrecer Calcuta es necesario cono-

cer su historia —escribía Alberto Elena en *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* (2007, p. 75)—, para comprender la obra de un cineasta universalmente valorado como Satyajit Ray, es necesario contextualizarla «en el marco cultural, social y aun político del que todavía con demasiada frecuencia se le detrae», señalaba en el libro *Satyajit Ray* (1998, p. 12). Pero no hablaba Alberto Elena de un mero contexto inmediato: Ray fue «un producto de ese *renacimiento bengalí* al que sus propios ancestros contribuyeron decisivamente, y un muy atento testigo de los cambios y transformaciones de un medio como el bengalí, particularmente agitado y convulso en nuestro siglo» (p. 12).

Es el profundo conocimiento de las culturas, de los entramados que vinculan lo local a lo global en muy distintas áreas y a distintos niveles, y es en definitiva la habilidad de historiador con la que Alberto Elena manejaba lo que Paul Ricoeur llamaba juegos de escalas lo que le permitía no sólo investigar el pasado, sino también realizar análisis ricos del presente, que relacionaban la punta de lanza de la actualidad con la coyuntura y con tiempos más largos.

Farshad Zahedi, uno de los editores del volumen junto con Alejandra Val Cubero y Sonia Dueñas Mohedas, no problematiza el término, sino que lo define. Como ocurre con otros conceptos paraguas, es conveniente decir cómo se entiende: para Zahedi, se trata de un «esfuerzo teórico para reconocer la diversidad fílmica independientemente de las divisiones geopolíticas y dominaciones hegemónicas» (p. 67). A partir de ahí, emprende el estudio de tres casos difícilmente encuadrables desde la perspectiva de los cines nacionales, porque se trata de películas realizadas en persa, fuera de Irán, por mujeres iraníes. No quiere Zahedi investigar posibles tendencias narrativas ni de estilo comunes sino, tomando como modelo la investigación de Elsaesser sobre el cine de los émigrés alemanes en Estados Unidos, las tensiones y fisuras que se manifiestan en ellas. En este caso, a partir del uso de la lengua y de los temas de la casa y el cuerpo herido, que les son comunes. *Mujeres sin hombres* (Shirin Neshat, 2009), de producción alemana, *Red Rose* (Sepideh Farsi, 2014), con producción francesa y rodada en Grecia, *Una chica vuelve sola a casa de noche* (Ana Lili Amirpour, 2014), de producción estadounidense, más que películas europeas o norteamericanas son para Farshad Zahedi sobre todo obras de mujeres exiliadas iraníes: cine de mujeres, cine del exilio, categorías ambas que exceden los límites geográficos y sólo resultan operativas en un

ámbito amplio como el que, según Zahedi, proporciona el concepto de *world cinema*.

La cuestión de la formación muchas veces fuera del país de quienes dirigen películas en Marruecos, su capacidad para acceder a circuitos globales de financiación y de producción, y la presencia de algunos títulos en festivales internacionales aparece por todo el capítulo titulado «Frontera, ciudad y libertad en el cine contemporáneo marroquí», escrito por Alejandra Val Cubero. El artículo es cercano en su formulación y desarrollo a las aproximaciones generales de Alberto Elena a lo que llamaba cines periféricos, ofreciendo una introducción a una cinematografía poco conocida en España y desarrollando los temas que podrían caracterizar la relación de algunos cineastas con las problemáticas más acuciantes del país. La atención a una cinematografía nacional, que no aparece aislada de lo global, está perfectamente justificada no sólo por el hecho de que los cineastas, en general formados fuera, se centran en cuestiones que atañen al presente y al pasado de Marruecos: los tres temas elegidos muestran a la sociedad marroquí ante cambios que permean todo tipo de fronteras. Paradójicas permeabilidades necesitadas de fronteras y políticas nacionales: si Marruecos se ha convertido en el primer productor de películas del Maghreb, esto es en buena medida también resultado de unas políticas del Estado que, además de financiar el cine, ayudan a convertir Marruecos en un país en el que empiezan a ser numerosos los festivales internacionales. La distribución de las películas marroquíes, sin embargo, cuestión para la que no es insensato mantener los términos de centro y periferia, o de Norte y Sur globales, sigue siendo precaria.

También Sonia Dueñas se ocupa de una cinematografía nacional, la surcoreana, partiendo del trabajo pionero de Alberto Elena. El capítulo resulta poco claro en sus planteamientos teóricos, pero permite vislumbrar posibles respuestas a planteamientos que Alberto Elena hacía en *Seul Express* 97-04: «El éxito del cine coreano en los últimos años trasciende sin lugar a dudas cualquier dimensión localista para devenir en un perfecto exponente de la globalización en materia cinematográfica» (2004, p.13), decía en aquella obra Alberto Elena, para continuar pocas líneas después insistiendo en que se trataba de «un caso privilegiado para el estudio de esta cambiante geopolítica cinematográfica». Tanto Alberto Elena, hasta 2004, como Sonia Dueñas, desde entonces hasta la actualidad, detallan las razones de ese éxito: una combinación hasta el momento única —en su aspecto

exitoso— entre lo nacional y lo global: política estatal de promoción y protección, iniciativa privada, respuesta del público nacional hasta el punto de alcanzar porcentajes de taquilla impensables en otras cinematografías, como las europeas, y presencia en festivales internacionales. La atención de Alberto Elena a ese «caso privilegiado» que es el cine surcoreano, igual que se la prestó al cine indio, y a todos aquellos cines que llamaba periféricos y que ahora se engloban en el problemático campo conceptual del *world cinema* tiene que ver con la necesidad de comprender las razones del cambio. Interesado también en geología, en tectónica de placas, en historia y filosofía de la ciencia, cualquiera de los trabajos de Alberto Elena manifiesta su convicción de que comprender es articular perspectivas temporales. Hay una geopolítica que articula la mirada, dice en su capítulo María Luisa Ortega, también, podríamos decir, sometida a las impredecibles leyes del cambio. Muchos de los artículos de Alberto Elena centrados en el presente se cierran con interrogantes sobre el futuro, pero es indiscutible que siempre habiendo analizado cuidadosamente el pasado. El libro se acerca a su final con una reflexión de Francisco Jiménez Alcarria sobre la evolución del pensamiento de Alberto Elena a partir de tres obras: *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de los realizadores* (1993), *Los cines periféricos* (1999) y *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (2010). Personalmente, y en relación con el título del volumen y las aportaciones de las que acabo de hablar, me parece muy interesante la descripción de lo que diferencia *El cine del Tercer Mundo* de *Los cines periféricos*. No entiendo, sin embargo, por qué hay que hacer mención en este volumen a los trabajos, ciertamente también pioneros de Alberto Elena sobre cine colonial español, ya que se trata de un campo distinto. Es precisamente el epílogo a *La llamada de África*, del propio Alberto Elena, el único texto que de él se ofrece en este volumen.

El libro, finalmente, ofrece una bibliografía parcial de Alberto Elena, centrada en sus publicaciones sobre cine, extraída de la más completa que elaboraron Minerva Campos y Ana Albertos para el número 43-44 de *Secuencias*, de 2016, que incluía allí sus publicaciones sobre historia de la ciencia.

También el precioso anexo fotográfico fue publicado en aquel número de *Secuencias*. Fotografías cedidas por Paloma Garvía, su esposa, que Alberto Elena fue tomando en el curso de viajes a India, Marruecos, Irán, Filipinas... que remiten a unas condiciones de recepción del cine

que podrían justificar, quizás, una aproximación teórica alejada del concepto de *world cinema*, en la línea, quizás, de una ya no tan nueva, pero, sin duda, productiva *New Cinema History*, como la que preconizaba Richard Maltby.

Creo que hubiera sido necesaria una profunda corrección de estilo que homogeneizase los textos, y eliminase en

algunos de ellos no sólo incorrecciones gramaticales, sino también, en ocasiones, contradicciones semánticas. Además del interés científico de un libro, los lectores agradecen la posibilidad de leerlo con placer, y esto es algo que determina la calidad editorial.

Fernando González García

SECUENCIAS

30

AÑOS

El notable desarrollo que en los últimos años han experimentado en nuestro país los estudios cinematográficos no ha venido, sin embargo, acompañado por un crecimiento paralelo en las publicaciones especializadas. En el ámbito universitario, y al margen de alguna contada y honrosa excepción, este vacío resulta tan ostensible como injustificado en la medida en que priva a los investigadores de cauces de expresión necesarios para el progreso de la disciplina. *Secuencias*, inscrita en el marco del Programa de Estudios Cinematográficos UAM / CAM, aspira precisamente a suministrar un foro de discusión a los historiadores del cine y en ese sentido nace con la voluntad de dotar de la justa dimensión académica a unos estudios que no siempre han recibido la atención que merecen en el seno de la universidad española.

Secuencias está abierta a cualquier clase de colaboraciones relacionadas con la historia del cine, en sus múltiples enfoques u orientaciones, fomentando siempre las investigaciones originales y la atención a campos habitualmente descuidados o todavía poco desarrollados. Desde esta perspectiva, *Secuencias* quiere ser una revista plural y viva en la que el rigor académico no tenga por qué estar reñido con la amenidad o la información de actualidad que notas y recensiones puedan ofrecer. En cualquier caso, corresponderá al lector juzgar si la iniciativa ha valido la pena y *Secuencias* logra su fundamental objetivo de contribuir a reforzar la creciente vitalidad de los estudios de historia del cine en España.

En octubre de 1994, se publicaba el primer número de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. El editorial, reproducido al margen de estas páginas y redactado por su fundador, Alberto Elena, inscribía la publicación en el «Programa de Estudios Cinematográficos UAM/CAM». Lejos de su aparente naturaleza institucional, tal denominación acogía a un conjunto de proyectos y actividades que el entusiasmo y

tesón de Alberto habían movilizado en los últimos años en la Universidad Autónoma de Madrid: el Aula de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras, con programación regular a lo largo del curso académico y de ciclos monográficos —como *Muestra de cine árabe* (marzo, 1992), *Muestra de cine turco* (mayo-junio 1993), *Perspectivas del cine latinoamericano* (abril, 1994 o *Muestra de cine iraní* (noviembre, 1994)—, a menudo acompañadas de un folleto con textos histórico-críticos y fichas de las películas; los másteres impartidos por la UAM en colaboración con la Fundación Viridiana (Máster en Historia y Estética del Cine y Máster Escritura de Guion Cinematográfico, 1991-1995); o la puesta en marcha de una Videoteca cuya colección de «videocasetes» adquiridos a distribuidoras internacionales no sólo representaban una canónica historia del cine sino que permitían el acceso a filmografías más esquivas o desconocidas como las de Oshima, Ichikawa, Medevkin, Zheliabuzki, Diegues, Favio, Gutiérrez Alea, Maya Deren y Chantal Akerman¹. A estos se sumaba, al mismo tiempo en que la revista se fraguaba, un curso de Historia del Cine destinado a la formación permanente de profesorado de secundaria impartido en el Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) y el doctorado en Historia del Cine, gracias a una ayuda de la Comunidad de Madrid que, con la milagrosa gestión financiera de Alberto, alcanza para crear *Secuencias*.

De estos contextos —y amistades cinéfilas como la que le unía a José Luis Martínez Montalbán—, Alberto recluta a los integrantes del primer equipo editorial y quienes se suman a él en los años inmediatos. En las reuniones preliminares buscamos un título: *Secuencias* no era el favorito, pero sí el único no registrado entre las opciones que barajamos. Si precaria era la institucionalización e incierta la continuidad de todas las iniciativas mencionadas, también lo fueron siempre las de la revista, a pesar de la posible imagen externa que arrojará. En lo emocional, siempre nos consideramos



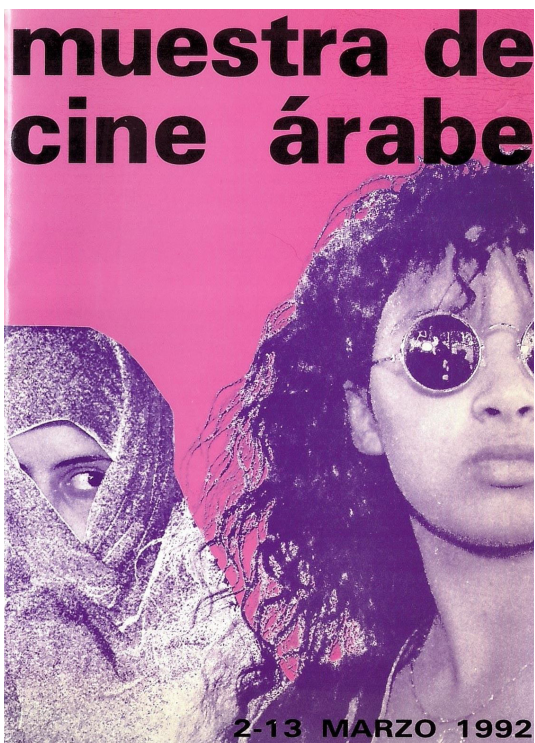
[1] Ana Martínez-Albertos, «Videoteca de la Universidad Autónoma de Madrid» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º1), pp. 96-97.

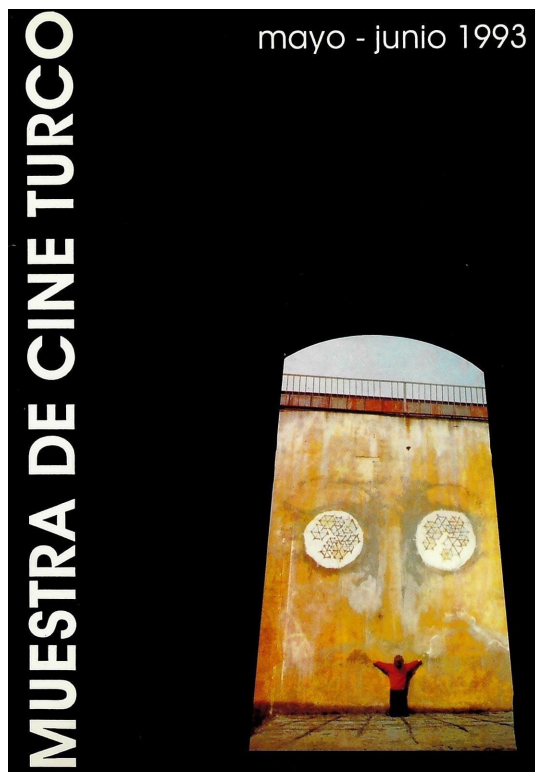
un grupo de amigos haciendo una revista. Algún avisado y chistoso colega allá por 1996, durante el Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine celebrado en Barcelona, acuñó para él un fantástico apodo: «Alberto y los Elenitas». En lo intelectual, desde el inicio planeaba la idea del «colegio invisible», denomi-

nación dada a aquel del grupo de filósofos naturales que dieron origen a la Royal Society (como bien aprendiéramos algunos de nosotros en las clases de Historia de la Ciencia de Alberto), que en su acepción transhistórica remite a redes de intercambios de ideas entre colegas y grupos que eluden así, dice la Wikipedia, obstáculos burocráticos y monetarios. Nada mejor podría definir los intersticios institucionales y los vericuetos económicos de estos treinta años de supervivencia de publicación bianual ininterrumpida, que cabe agradecer a un buen número de compañeros de viaje, amigos y colegas.

Cuando la financiación inicial se acabó, el ICE de la UAM, por iniciativa de su director Fernando Arroyo y el responsable de su Servicio de Publicaciones, Manuel Álvaro, acogió la edición y la gestión administrativa de las suscripciones y la distribución. Durante un tiempo en que el presupuesto no alcanzaba para la publicación de los preceptivos dos números anuales, el propietario de la empresa Compobell, que imprimía la revista en Murcia, cinéfilo y encariñado con *Secuencias*, corrió con los gastos que el ICE no podía asumir. Después vendrían sucesivos acuerdos de coedición que fueron otorgando diferentes matices visuales y formales a la edición en papel sin modificar en lo sustantivo su contenido. Nos acompañaron en esta trayectoria Los Libros de la Catarata, bajo cuyo sello editorial Entimema se publicaron los números comprendidos entre el 10 y el 17 (1999-2002); Ocho y Medio tomaría el relevo, con el entusiasmo de Jesús y María, entre 2002 y 2009 (números 16 al 30); el último periodo de la edición física de *Secuencias*, de 2010 a 2014, estuvo apoyada por Abada Ediciones y su director Fernando Guerrero, bajo el sello Maia Ediciones. Tras ello, daríamos el salto a la edición digital en 2015 recién cumplidos los veinte años, sin abandonar la estética de maquetación que Abada le imprimió, acogiéndonos a la iniciativa del entonces responsable del Servicio de Publicaciones de la UAM, Juan Manuel Guillem, de crear un portal de revistas electrónicas, en un momento en que al frente del Vicerrectorado estaba nuestra compañera Valeria Camporesi.

La nostalgia del papel se vio pronto compensada por nuevas virtualidades de lo digital, como el color que pasó de las portadas al interior de sus páginas. Los procesos se venían transformando desde años antes al socaire de las exigencias de las publicaciones científicas, como la incorporación de la evaluación ciega por pares para los artículos en 2010. Se habían abandonado progresivamente secciones históricas de la revista como las notas y las entrevistas —estas se recuperarán solo excepcionalmente por su valor historiográfico en monográficos como *Ukamau abigarrado: nuevas miradas críticas y fuentes de investigación* (n.º 49-50, 2019) o bajo la forma de encuesta en *Súper 8 contra el grano* (n.º 55, 2022)—. La sección de reseñas de ediciones en DVD, de especial relevancia para teóricos e historiadores, se complementará desde el número 47 (2018) con las de plataformas de visionado *online* de homóloga trascendencia para el hacer de los especialistas. Pero se han conservado a lo largo de los años dos rasgos identitarios: el inquebrantable afán por que las reseñas de libros pervivan





como un género académico ineludible para el diálogo intelectual y la apuesta por dossiers monográficos comisariados que fueran, en cada momento, señalando objetos y ámbitos de investigación en auge o en transformación teórico-metodológica en los estudios filmicos y audiovisuales, así como reveladores de cinematografías poco conocidas o atendidas por las corrientes hegemónicas en el campo. No habríamos llegado hasta aquí sin la crucial colaboración de todos quienes estuvieron al cargo de la edición los monográficos, ni de los autores y las autoras que confiaron en *Secuencias* para que vieran la luz artículos con los resultados de sus esforzadas y rigurosas investigaciones (también de quienes remitieron textos que no llegarían a publicarse por la selección en diferentes fases del proceso). La mayoría de ellos han soportado pacientemente largos procesos de revisión y plazos de publicación, a veces condicionados por las vicisitudes económicas y organizativas externas. Pero también por modos de hacer en que ciframos nuestra identidad, como la discusión interna de todo artículo recibido, la obsesiva revisión y corrección de los textos o el cuidado que siempre hemos intentado imprimir a la factura visual del resultado.

En las páginas que siguen hemos invitado a compañeros de viaje a celebrar este aniversario. Vicente J. Benet respondió de inmediato y gustoso al difícil encargo de reflexionar sobre las transformaciones de los estudios cinematográficos en España acaecidos en estos treinta años. Tras ello podrán leerse los recuerdos —entre lo académico y lo sentimental— que otros colegas, allegados y colaboradores han aceptado compartir con los lectores

Coordinadores

Luis Orlando Aguilera
Cine Club Glauber Rocha
Universidad Nacional de Colombia
Isleny Cruz
Artes Amazonas
Alberto Elena
Aula de Cine
Facultad de Filosofía y Letras, U.A.M.

Organizan

Aula de Cine
Facultad de Filosofía y Letras, U.A.M.
Artes Amazonas
Cine Club Glauber Rocha
Universidad Nacional de Colombia

Con la colaboración de

Comunidad de Madrid
Programa de Estudios Cinematográficos
U.A.M. / C.A.M.

PERSPECTIVAS DEL CINE LATINOAMERICANO

madrid, del 12 al 28 de abril de 1994



de *Secuencias*. Sus palabras vendrán sazonadas por algunas fotografías del trascurso público y del equipo de la redacción en plena faena, así como de ciertas portadas históricas. En lo relativo a esto último, vamos a compartir uno de los momentos más lúdicos (tras el duro trabajo de edición) al que nos hemos entregado los últimos años: la decisión entre las dos propuestas que Leandro Alarcón, al cargo de la maquetación de la edición digital, nos proponía. Algunas de las «portadas alternativas» descartadas fueron publicadas en nuestras redes sociales, y ahora rescatamos algunas más.

Confiamos en que todo esto sea un punto y seguido, así como en un futuro en que podamos seguir sosteniendo y pasando el testigo que Alberto Elena nos otorgó al dejarnos en 2014. Echamos de menos su presencia, su sabiduría y sosiego, sus notas manuscritas en cualquier tipo de papel a menudo precario que consultaba durante las reuniones o nos pasaba (como buen activador de un «colegio invisible») para tareas cuyos plazos fijaba siempre recurriendo al santoral. Pero sobre todo esperamos haber sido durante estos años de ausencia dignos continuadores (ojalá renovadores) de los deseos que expresaba en aquel primer editorial para *Secuencias*: ser un espacio abierto a cualquier colaboración relacionada con la historia del cine, en sus múltiples enfoques y orientaciones, fomentando siempre investigaciones originales y la atención a campos habitualmente descuidados o todavía poco desarrollados; una revista plural y viva en que el rigor académico no esté reñido con otros valores en torno a los se conciten colegas de perfiles y generaciones diferentes y donde los más jóvenes puedan encontrar un punto de anclaje para lo porvenir.

La dirección de la revista ha sido sucesivamente ejercida por Alberto Elena (1994-2005), Daniel Sánchez Salas (2005-2018) y María Luisa Ortega (2018-).

Su primer equipo editorial lo compusieron: Alberto Elena (director), Luis Martínez Montalbán (Redactor jefe), Marina Díaz (Secretaria de redacción), Valeria Camporesi, María Luisa Ortega, Daniel Sánchez Salas, Wolf Martin Hamdorf y Ana Martínez-Albertos.

Su actual equipo editorial está integrado por: María Luisa Ortega Gálvez (directora, Universidad Autónoma de Madrid); Daniel Sánchez Salas (subdirector, Universidad Rey Juan Carlos); Laura Gómez Vaquero (2002, subdirectora desde 2018, Universidad de Salamanca); Lidia Merás (2002, Universidad Autónoma de Madrid); Clara Garavelli (2008, University of Leicester); Pablo Cepero (2014, Universidad Autónoma de Madrid Minerva Campos Rabadán (2014, Universidad de Castilla-La Mancha); Leandro Alarcón de Mena (2018, Universidad Rey Juan Carlos); Elena Cordero Hoyo (2016, Universidad Rey Juan Carlos); Pablo Caldera (2020, Universidad Autónoma de Madrid); María Nieves Moreno Redondo (2020, Universidad de las Artes TAI); Miguel Errazu (2023, Universidad Autónoma de Madrid) y Elisa Padilla Díaz (2023, Saint Louis University).

Además de los mencionados, han formado parte de él también en diferentes periodos de su andadura: Ana Martín Morán, Luis Fernández Colorado, Alicia Salvador, Javier H. Estrada, Pedro Gutiérrez Recacha, Begoña Soto, Sonia García López, Miguel Fernández Labayen y Laura Pousa.

Secuencias del pasado y del presente de los estudios cinematográficos en España¹

VICENTE J. BENET^a

Universitat Jaume I

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.005>

Un punto de partida retrospectivo

En el año 2002, la *Society for Cinema Studies*, probablemente la asociación académica más numerosa e influyente de estudios cinematográficos a escala internacional, decidió añadir un nuevo término al nombre que había mantenido durante las cuatro décadas precedentes. A partir de ese momento, y hasta la actualidad, pasó a denominarse *Society for Cinema and Media Studies (SCMS)*. Si uno siente la curiosidad de recorrer los programas de los congresos previos a esta edición archivados en su página web, puede observar con nitidez cómo los estudios centrados en la televisión y lo que entonces se denominaba «new media» iban ganando relevancia en los abigarrados paneles y las conferencias plenarias de la asociación. El avance manifestaba un doble síntoma que no pasaba desapercibido. Por un lado, el lugar central que había ocupado el cine dentro del pensamiento sobre el audiovisual comenzaba a desplazarse hacia un territorio periférico, aunque todavía no demasiado definido. Por otro lado, y en tensión con lo anterior, la tradición del pensamiento sobre el cine seguía siendo un modelo fundamental para el análisis de estos nuevos medios, sobre todo cuando se intentaba abordar su función más allá de los estudios sociológicos o estadísticos. Por decirlo con palabras de Rick Altman, alrededor del cambio de siglo se produjo en la disciplina un desplazamiento en el que los estudios específicos sobre el cine pasaron de tener un carácter centrípeto, como punto de llegada al que se dirigía el pensamiento sobre el audiovisual, a un carácter centrífugo².

[1] Quiero mostrar mi agradecimiento a Belén Vidal, Marina Díaz López y Vicente Sánchez Biosca por haberme ofrecido ideas valiosas para la redacción de este artículo. Por supuesto, ni las valoraciones contenidas en el mismo ni sus errores deben ser atribuidos a ellos.

[2] Rick Altman, «Whither Film Studies (In a Post-Film Studies World)?» (*Cinema Journal*, vol. 49, n.º 1, 2009), pp. 131-135, p. 135.

[a] VICENTE J. BENET es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Jaume I de Castellón. Su investigación se centra en la historia cultural de las imágenes (cine, medios audiovisuales y arte) y su funcionamiento social, la representación de la violencia y la guerra y en la construcción de imágenes de paz. Entre sus libros cabe destacar *El tiempo en la narración clásica* (1992), *La cultura del cine* (2004), *Las masas en el cine de entreguerras* (2008) y *El cine español. Una historia cultural* (2012).

Efectivamente, muchos de los primeros libros de referencia de los *Media Studies*

manifestaban una dependencia bastante clara de los parámetros teóricos provenientes de los modelos cinematográficos. Autores como Lev Manovich, Henry Jenkins o Nick Rodowick comenzaban a fundamentar las bases de la nueva disciplina de los *Media Studies* manteniendo todavía una conexión vigorosa con la tradición de los estudios filmicos, de la que algunos de ellos provenían³. Pero el devenir de los años ha ido cambiando esta situación y los estudios cinematográficos parecen ir asumiendo, al menos en el marco académico, una posición cada vez más marginal. Más o menos como ocurre con las asignaturas dedicadas al cine en los planes de estudio universitarios. Una de las razones principales para ello es que los *Media Studies* se fueron desprendiendo progresivamente del peso teórico del cine, que se nutría de las humanidades, para ubicarse en un tipo de investigación más vinculada a las ciencias sociales (con el incremento de los estudios cuantitativos o las metodologías provenientes de disciplinas como la sociología) o a la reflexión sobre el impacto de la tecnología en el modo en el que los individuos se relacionan con los medios. De hecho, una parte muy significativa de los estudios cinematográficos actuales de perfil académico ha seguido esta vía. Es la que alimenta insaciablemente las revistas consideradas «científicas», las más elevadas en los cuartiles que jerarquizan el conocimiento universitario y que, sin embargo, tienen un impacto muy restringido fuera de este marco. Otra parte de los estudios cinematográficos se ha movido en un territorio poroso y permeable entre las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales, sobre todo a la hora de abordar problemas históricos o culturales relacionados con la industria cinematográfica. Por último, una tercera vía se mantiene aferrada a presupuestos que entroncan con las tendencias de pensamiento que fueron dominantes en el último tercio del siglo xx, sobre todo relacionadas con lo que David Bordwell, entre otros, denominaron ya por entonces la Gran Teoría.

Estos procesos han generado desplazamientos conceptuales, metodológicos y de los marcos teóricos de nuestro campo de estudio que vamos a intentar observar en las páginas que siguen desde una perspectiva muy general. En breve, pretendo ofrecer al lector una reflexión personal sobre el desarrollo del pensamiento cinematográfico español durante los últimos treinta años. Da la impresión de que es un periodo largo, pero, en realidad, todo ha pasado muy rápido. También para el propio cine que, como todos sabemos, ha conocido profundas transformaciones tecnológicas, de recepción y de funcionamiento como producto cultural. Respondo de este modo a una invitación llegada desde el equipo de *Secuencias* con motivo, precisamente, del trigésimo aniversario de la aparición de la revista. No cabe duda de que, a través de *Secuencias*, podemos entrever una parte importante de estas transformaciones que acabo de mencionar. Y no sólo en España, sino también a escala internacional, pues la revista, tan longeva como consistente en su trayectoria, ha levantado acta de estos procesos. Por supuesto, a través del tipo de artículos que han aparecido en sus páginas y que denotan implícitamente esos cambios. Pero, no menos importante, con sus secciones fijas de «Notas de la redacción» que han dado cuenta de encuentros de asociaciones, festivales, eventos y actividades de filmotecas y otras instituciones vinculadas al cine durante toda su historia. Por supuesto, también con su apartado de reseñas bibliográficas, ejemplarmente abierta a la producción internacional sobre las más variadas materias.

En resumen, no pretendo hacer una revisión crítica y detallada del desarrollo del pensamiento cinematográfico en España durante los últimos treinta años. Eso desbordaría el tamaño convencional de un artículo y por supuesto mi capacidad personal.

[3] Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 2001); Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 1999); Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York, New York University Press, 2006); Nick Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Harvard University Press, 2007).

Por lo tanto, casi no hay citas directas de obras salvo en el epígrafe final y, en este caso, sobre todo se refieren a libros recientes. Como historiador cultural de los medios audiovisuales, mi objetivo consiste en entender los cambios en el pensamiento sobre el cine a partir de transformaciones más en profundidad, referidas a grandes tendencias. Desde esta perspectiva histórica, eso quiere decir que propondré repensar el lugar institucional del cine, tanto como objeto de reflexión como en lo que tiene que ver con el lugar que ocupa como fenómeno cultural en la sociedad contemporánea. Para llevar a cabo mi reflexión, adoptaré un tono más ensayístico que académico. Mi objetivo se centra, en suma, en la observación de estas grandes tendencias de pensamiento desde una posición distante que permita entender los problemas subyacentes a su desarrollo.

Concretando, el texto se plantea de acuerdo con tres cuestiones que quieren ofrecer una vía de pensamiento sobre estos procesos en los últimos treinta años. La primera se pregunta sobre las transformaciones producidas en el espacio institucional que ha ocupado el cine y que ha conocido una clara mutación, como decía Altman, de lo centrípeto a lo centrífugo. Pensar los foros (publicaciones, asociaciones, centros de investigación, filmotecas) donde se ha desarrollado nos permitirá entender parte de esa transformación. La segunda cuestión se refiere a los marcos teóricos y metodológicos que han guiado el pensamiento cinematográfico español y sus correspondencias con otras tendencias internacionales en el periodo temporal que nos ocupa. La tercera, finalmente, se centra en el modo en que estos modelos se configuran en el presente a través de algunas propuestas destacadas.

La configuración de un marco institucional para el pensamiento sobre el cine

A mediados de los años noventa del pasado siglo, el momento del nacimiento de *Secuencias*, los estudios cinematográficos se encontraban en un punto álgido. Y no sólo en España, sino a escala internacional. Desde entonces, todo parece que ha ido difuminándose progresivamente, quizá en consonancia a la declinante repercusión social del cine. Pero observar la intensidad y el crecimiento exponencial de iniciativas durante esos años noventa resulta particularmente revelador para entender dónde nos encontrábamos y evaluar la situación que experimentamos en el presente.

El elemento que articuló este periodo fue la conmemoración del centenario de cine, efeméride que sirvió para dar paso a numerosas actividades organizadas por festivales, instituciones académicas, organizaciones profesionales, editoriales públicas y privadas, asociaciones de historiadores y órganos de la administración. En España, sobre todo, alcanzaron particular protagonismo los gobiernos autonómicos y locales. Algunos de ellos habían puesto en marcha, desde los años ochenta, filmotecas regionales, festivales y centros culturales de diversa índole en los que el cine iba ocupando un lugar preponderante. Eran años en los que se consideraba que la política cultural era una parte esencial de las acciones públicas de los gobiernos, sobre todo de las fuerzas políticas progresistas. Además de las exposiciones y actividades de todo tipo, las Filmotecas con mayores recursos pusieron en marcha iniciativas de restauración y recuperación de películas que revitalizaron los estudios sobre el cine de los primeros tiempos. Ante todo, se generalizó definitivamente la idea de que el cine constituía un patrimonio cultural de primer orden que valía la pena preservar y que había estado demasiado tiempo descuidado. Algunas conmemoraciones resultaron particularmente curiosas. En Zaragoza se celebró oficialmente el centenario del cine en España en un acto que reunió a numerosas figuras del pasado y del presente de la industria, con

José Luis Borau como maestro de ceremonias. Se pensó que la mejor manera de conmemorar el acontecimiento fue la de hacer una recreación de la película de Eduardo Jimeno de la salida de misa de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Lejos de estos fastos, las Filmotecas regionales crearon también una red de bibliotecas y recursos de investigación que complementaban los existentes en las dos más importantes: la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya. Pero sobre todo los estudios teóricos e históricos sobre cine fueron encontrando acomodo en un espacio hasta entonces poco hollado: la Universidad. A principios de los noventa apareció la titulación de Comunicación Audiovisual, primero en la Complutense y poco después en la Autónoma de Barcelona y en otras universidades más pequeñas. Al mismo tiempo, se iban abriendo otros nichos para los estudios cinematográficos en las áreas de Historia del Arte o Facultades de Bellas Artes e incluso en otras disciplinas humanísticas, como la Filosofía o la Historia Contemporánea. Así, por ejemplo, se impulsó a principios de los noventa el Programa de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de Madrid encabezado por Alberto Elena, quien estaba vinculado al área de conocimiento de Historia y Filosofía de la Ciencia. En él se formó el núcleo de colaboradores de *Secuencias* y se gestó un grupo de historiadores que buscaron renovar el panorama de los estudios cinematográficos. Por otro lado, fueron años de numerosos cursos de verano, seminarios y encuentros en filmotecas que generaron publicaciones de todo tipo. Con la perspectiva que da el paso del tiempo, se puede observar que algunas de estas universidades consiguieron configurar hasta hoy en día equipos y proyectos de trabajo más o menos consistentes y multidisciplinarios. Dos de los casos más señalados son el grupo TECMERIN, impulsado por Manuel Palacio, en la Universidad Carlos III de Madrid, activo desde 2006; y los diversos programas de formación y proyectos de investigación vinculados a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, encabezados en su momento por Domènec Font. Ambos núcleos universitarios siguen generando producción de investigación de gran interés.

En la década de los noventa se abrieron también nuevos foros de discusión que permitieron la socialización entre investigadores. El más importante fue la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) que llegó a organizar trece congresos entre 1988 y 2011. La Asociación concebía cada encuentro en torno a un tema monográfico, aunque los criterios de selección de ponencias eran laxos, circunstancia que se reflejaba también en la heterogeneidad acumulativa (también de calidad de los textos) de sus actas. La AEHC fue presidida por Román Gubern entre 1990 y 1997, a quien sustituyó posteriormente Julio Pérez Perucha. Una consecuencia directa de las actividades de la AEHC en relación con la conmemoración del centenario del cine fue la aparición de un libro de referencia para la comprensión del legado del cine de nuestro país: la *Antología crítica del cine español*, coordinada por Pérez Perucha⁴. Siguiendo un patrón establecido semejante para todas las películas tratadas y una limitación bastante estricta de la extensión de los artículos, consiguió establecer una reflexión consistente, a pesar de la heterogeneidad de autores y algunos enfoques interpretativos. El proyecto impulsó la investigación de archivo y hemerográfica para contextualizar con precisión las más de trescientas películas tratadas. A partir de la primera década de nuestro siglo, la AEHC fue languideciendo hasta su práctica inactividad desde la celebración de su último congreso, hace ya trece años. Otras asociaciones de investigadores, sobre todo de jóvenes en los primeros pasos de su trayecto académico, han intentado poner en marcha iniciativas de encuentros y publicaciones, aunque sus objetivos no han encontrado todavía demasiada continuidad. Una de las agrupaciones

[4] Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997).

de investigadores más perseverantes, de todos modos, ha sido Filmhistoria, fundada en 1991 bajo el liderazgo de José María Caparrós, vinculada al Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona y centrada en la reflexión de las relaciones entre el cine y la historia.

Otro espacio donde se ha promocionado la investigación sobre el cine español es la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Su puesta en marcha, en 1986, acogió desde un principio una restringida línea de investigación manifestada principalmente a través de la revista *Cuadernos de la Academia*, activa entre 1997 y 2005. También se impulsó a través del Premio Muñoz Suay de investigación desde 1997 y más recientemente las ayudas de investigación Luis García Berlanga. De los rescoldos incombustibles del centenario, pudo sacar adelante un *Diccionario del cine español* bajo la dirección de José Luis Borau, que supuso una valiosa obra de referencia en su momento.⁵

Pero, sin duda, fueron en ese momento las filmotecas las que impulsaron de manera decisiva la investigación cinematográfica en los años alrededor del cambio de siglo. Filmoteca Española acogió proyectos editoriales ambiciosos en los que estuvo presente la revisión histórica del legado cinematográfico nacional, tanto a través de sus publicaciones monográficas bajo la colección *Cuadernos de la Filmoteca* como las colaboraciones con la editorial Cátedra o publicaciones propias de gran formato. También la Filmoteca de Catalunya impulsó la publicación de monografías, principalmente sobre cineastas catalanes, que ayudaron a recuperar y poner en valor la relevante tradición de la industria asentada en Cataluña. Finalmente, muchas filmotecas regionales impulsaron investigaciones sobre cineastas o profesionales de su territorio, así como la recuperación del patrimonio que conseguían descubrir. Entre ellas destaca la labor de la Filmoteca Valenciana. Bajo la dirección de Ricardo Muñoz Suay, hasta su fallecimiento en 1997, puso en marcha una importante labor editorial a través de varias colecciones de libros, la puesta en marcha de actividades y encuentros de investigadores y sobre todo la creación de la revista *Archivos de la Filmoteca*, de la que asumió la dirección Vicente Sánchez Biosca a partir de 1992. *Archivos* se convirtió desde ese momento, junto con *Secuencias*, en una de las principales fuentes de renovación de los estudios sobre el cine en España. Ambas acogieron trabajos de investigadores internacionales y dieron cuenta, en sus secciones de reseñas bibliográficas, de las principales corrientes y novedades editoriales producidas fuera de nuestras fronteras.

Para esto fue también importante la labor de algunas editoriales privadas que abrieron colecciones de cine con un considerable impacto en el pensamiento cinematográfico español. La editorial Paidós fue particularmente relevante en la traducción y difusión de algunas obras clave durante los años noventa y principios del 2000. Los libros de Jacques Aumont, André Gaudreault, David Bordwell o Robert Stam, entre muchos otros autores ineludibles, fueron publicados en español en ese periodo, junto con referentes clásicos como Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer o Stanley Cavell. La editorial Cátedra, además de sus colaboraciones con Filmoteca Española, abordó también proyectos ambiciosos, como la desigual *Historia general del cine* que comenzó a publicarse en 1996. También inició muy temprano una colección específica de estudios feministas que permitió la difusión de muchas de las autoras esenciales de este tipo de orientación investigadora, nutriendo los estudios de género posteriores. Cátedra ha mantenido hasta la actualidad una labor continua de edición de libros sobre cine, muchos de ellos de gran relevancia. En menor medida, las editoriales Alianza y Ocho y Medio también forman parte de este grupo que se proyecta a lo largo del

[5] José Luis Borau (director), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza-Fundación Autor, 1998).

presente siglo y que se une a otras editoriales muy activas como Laertes o Shangrila.

A pesar de que algunas revistas como *Secuencias* y *Archivos*, o editoriales como Paidós, abrían las puertas a las corrientes internacionales del pensamiento sobre el cine, y particularmente del ámbito anglosajón, la actitud de muchos de los teóricos e historiadores locales fue a menudo distante, cuando no desdeñosa ante las propuestas foráneas. La obra de hispanistas extranjeros no era tomada en demasiada consideración o encontraba respuestas muy críticas por parte de algunos de los más influyentes estudiosos españoles. En cualquier caso, algunas revistas del Hispanismo norteamericano o francés fueron dejando más espacio a los trabajos sobre cine español por investigadores españoles que empezaban a asomar en sus índices con más frecuencia desde mediados de los noventa. Esta situación se acentuó a partir del nuevo siglo. En realidad, un número cada vez más numeroso de investigadores españoles dedicados al estudio del cine se había formado o asentado en universidades extranjeras. Muchos de ellos fueron dando a conocer sus trabajos, ya en sintonía con las tendencias de pensamiento internacionales, en congresos y asociaciones como la European Network for Cinema and Media Studies (NECS), activa desde 2006. Este tipo de aportaciones abrió el pensamiento cinematográfico español a elementos poco trabajados o voluntariamente ignorados hasta entonces como el cine popular, las cuestiones del género, las culturas cinematográficas o los enfoques del cine desde la teoría *queer*, por poner algunos ejemplos.

Como se observará, el marco en el que apareció *Secuencias* era muy diferente al actual. Las filmotecas han perdido en gran medida el poder de convocatoria que tenían para estimular el pensamiento sobre el cine. En el mundo universitario, y salvo algunas excepciones ya mencionadas, el cine ocupa un espacio cada vez más subalterno en relación con el concepto global del audiovisual relacionado con las ciencias sociales, el influjo de las tecnologías digitales en relación con la imagen y la información, los nuevos medios o los videojuegos. Además, el valor del cine, su consumo e incluso su circulación social se han transformado profundamente. Todo esto son fenómenos que podemos ubicar en el presente siglo. Pero, una vez establecida esta contextualización, procede preguntarse: ¿cuáles fueron los marcos teóricos y metodológicos de ese pensamiento y cómo han evolucionado?

En torno a los marcos teóricos dominantes y las metodologías interpretativas

Volvamos a mediados de los noventa, cuando la producción de libros y revistas de cine era abundante, los investigadores encontraban espacios de socialización e intercambio y las filmotecas y las universidades estimulaban la investigación de corte humanístico. Desde luego, no se trataba de un fenómeno local, sino que estas circunstancias se estaban dando a escala internacional. En muchas de las instituciones académicas de Europa y Estados Unidos, los estudios sobre el cine habían encontrado finalmente una legitimidad comparable a la de otros campos tradicionales como los estudios literarios o los artísticos. De hecho, en los departamentos de Lenguas Modernas, Literatura, Estética, Filosofía o Comunicación, los referentes teóricos y conceptuales sobre los que se asentaba la discusión eran bastante similares.

Como hemos anticipado un poco más arriba, los ochenta y noventa fueron años en los que todavía estaba vigente, con sus diversas apariencias y mutaciones, lo que David Bordwell denominó la «Gran Teoría»⁶. De proveniencia fundamentalmente francesa, la Gran Teoría se basaba en modelos de raíz semiótica y/o postestructuralista

[6] David Bordwell y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).

trasladados desde los sistemas lingüísticos convencionales al «lenguaje» audiovisual. Este planteamiento se encabalgaba con otro elemento fundamental: concebía los textos filmicos como discursos en los que se ponía en juego la subjetividad, desarrollada a través de términos muy genéricos (y por lo tanto ambiguos) como la «mirada» o el deseo. La base semiótica era generalmente flexible y, particularmente en España, se diluía en la noción difusa y porosa de «texto», el auténtico campo de trabajo virgen para la producción de sentido por parte del lector. La dimensión subjetiva del proceso de lectura o análisis se formulaba principalmente a través de la idea de «enunciación». A menudo, la interpretación se dirigía a desvelar el «dispositivo», o el «aparato» que encuadraba (o en ocasiones cuestionaba) la ideología burguesa dominante. El recurso a picotear en pensadores de los sesenta o setenta como Roland Barthes, Algirdas-Julien Greimas, Jacques Lacan, Michel Foucault o Louis Althusser había conseguido construir un sistema teórico que privilegiaba la labor del «analista», el lector que ponía en funcionamiento el texto, como principal agente en el proceso de producción de sentido. Influyentes revistas como *Screen* o *Cahiers du Cinéma* en los años setenta habían sido colonizadas por este tipo de pensamiento y extendieron su influencia con particular eficacia, sobre todo entre nosotros.

En España estos postulados teóricos cuajaron con bastante rapidez, aunque con ciertas variantes. Una generación de estudiosos del cine, algunos de los cuales comenzaban a asumir posiciones en la universidad, consolidaron el modelo centrado en el «texto», que se hacía muy visible en publicaciones académicas y artículos revistas como *Contracampo* a lo largo de los años ochenta. Si echamos un vistazo al índice del último número de esta publicación, aparecido en el otoño de 1987 y coordinado por Jesús González Requena, las discusiones se centraban en algunos de los grandes conceptos del momento. Se hablaba de enunciación, punto de vista, sujeto, dispositivo o «lo real»⁷. La teoría del texto derivó en una metodología que se hizo dominante en los estudios españoles y que se denominó «análisis textual». El análisis textual se concebía como una forma minuciosa de estudio de los textos, basada en la pericia y exhaustividad del trabajo del analista-lector. En su recorrido por las películas, este tenía la capacidad de activar las claves del sentido detectando las estrategias de la enunciación, a menudo echando mano de repertorio psicoanalítico. Muchas veces se traducían en un tipo de lenguaje alusivo, metafórico, de resonancias poéticas. Las referencias a traumas, heridas, sombras, figuras deseantes y miradas atravesando las diversas capas del sentido del filme estuvieron muy presentes en el cambio de siglo en España. En algunos foros sigue muy vigente en su clave más purista. Pero podemos decir que en general la manera de abordar las películas mediante el «análisis textual» ha tenido continuidad en España en aproximaciones que van desde los estudios de género a libros centrados en algunos de los periodos de la historia de nuestro cine, como el cine durante el franquismo o el cine de la Transición.

Otro referente de los años setenta que tuvo un recorrido muy influyente y longevo en el pensamiento cinematográfico español fue Noël Burch. Se vinculó fundamentalmente al concepto de «Modelo de Representación Institucional» (MRI). Burch fue traducido muy pronto en España y en su heterogénea obra se constataba una voluntad de perfilar espacios alternativos al que era considerado como el cine hegemónico, el cine clásico de Hollywood. En realidad, Burch no llegó a definir con precisión el concepto de MRI. Su trabajo se centró sobre todo en el cine de los primeros tiempos, el cine experimental y cinematografías periféricas como la japonesa. Estos modelos delimitaban, en cierta medida, las prácticas cinematográficas dialécticamente opuestas

[7] Jesús González Requena (coordinador), «Enunciación y punto de vista» (*Contracampo*, n.º 42, 1987).

al sistema hegemónico. La teoría del texto local identificó ese MRI fundamentalmente con de nuevo nebulosos conceptos como «borrado», «transparencia» o «sutura». Al igual que con el análisis textual o la subjetivización de los textos a través de la mirada, la idea del MRI sigue vigente en algunas aulas universitarias. Personalmente, todavía me encuentro con alumnos que manejan esta terminología, aderezando sus trabajos y exposiciones con bibliografía de hace más de medio siglo.

Cabe señalar que ni la idea de MRI ni el análisis textual han sido metodologías o marcos críticos que hayan tenido demasiado recorrido en otros países. Parece que se ha tratado de un fenómeno muy local y vinculado a una generación de profesores e investigadores que se formó con las revistas francesas del postestructuralismo y han transmitido su legado a discípulos acomodados a un lenguaje y un trabajo de interpretación que desestima habitualmente la documentación de fuentes primarias. En cierto modo, los planteamientos de la Gran teoría han encontrado un espacio de crecimiento en una parte de los estudios de género actuales, que vuelven a retomar algunos de los referentes de la filosofía continental de los años setenta junto con las aportaciones de filósofas y críticas culturales británicas o norteamericanas.

Pienso que la aparición de *Secuencias* en 1994 supuso una búsqueda de modelos alternativos a este tipo de pensamiento, por aquel entonces generalizado. Básicamente, perseguía una revisión del cine desde modelos históricos, pero alejados de también de las tradicionales formas de hacer historia del cine que habían sido dominantes en el país. Me refiero a los trabajos de corte positivista y enciclopédico, asentados en la mera transcripción de archivo o concebidos para seguir trillando el canon de los autores incontestables, los grandes periodos amarrados a un concepto articulador o los filmes extraordinarios que daban cuerpo a una cinematografía nacional. En el próximo punto me detendré un poco más en este asunto, pero *Secuencias* asumió como principales rasgos el desarrollo de perspectivas transnacionales, la visión comparatista, el trabajo sobre lo concreto y la reflexión alejada de los grandes autores o los grandes conceptos. El carácter misceláneo de la mayoría de sus números permitía ocuparse de lo periférico, de lo habitualmente ignorado o de lo novedoso. Y lo que es relevante de ese modelo histórico es que, en la mayoría de los casos, incluía implícitamente planteamientos teóricos. Podríamos decir que, entre la Gran Teoría y la historia positivista y basada en la transcripción de datos, *Secuencias* (como en paralelo *Archivos de la Filmoteca*) supo proponer un modelo de trabajo intermedio, aplicando a estudios fundamentalmente históricos planteamientos teóricos específicos que justificaban su metodología de investigación. Unido a ello, y como comentamos anteriormente, la variedad y abundancia de las reseñas bibliográficas y las reflexiones sobre eventos en la sección de «Notas de la redacción» permitían la difusión de las últimas tendencias de fuera de nuestras fronteras en torno al pensamiento cinematográfico y los debates académicos del momento. Como rasgo particular, *Secuencias* fue una revista particularmente sensible a algunas cuestiones que hasta entonces no habían sido demasiado tratadas en nuestro ámbito: las cinematografías periféricas, el cine documental, los modelos de no-ficción y los cines populares.

Proyectando el presente desde el pasado

Sin solución de continuidad, casi inmediatamente después de la conmemoración de su nacimiento, se empezó a extender otra idea: la de la muerte del cine. La generalización progresiva de los formatos digitales desde el cambio de siglo condujo a repensar la

función del cine en relación con las nuevas tecnologías. Y no sólo como industria o modo de entretenimiento. El salto tecnológico afectaba a la auténtica naturaleza del cinematógrafo, lo que resultaba esencial en su constitución y estaba en proceso de perderse. Paolo Cherchi Usai se refería en un célebre libro publicado en 2001 a la dimensión ontológica del cambio de lo analógico a lo digital, referida a la propia naturaleza y esencia del dispositivo⁸. Como conservador, conocía bien el proceso de degradación física de las películas y cómo acaban desvaneciéndose en los archivos. El mundo analógico se mostraba así, para Cherchi Usai, como un mundo de fantasmas, destinado a la entropía, en la línea en la que André Bazin establecía su famosa idea de la génesis del cine y las artes plásticas en relación con el arte del embalsamamiento. Paradójicamente, la reflexión de Cherchi Usai sobre la inevitabilidad de la degradación se extendió posteriormente también a las tecnologías digitales, que han mostrado una fragilidad semejante a la hora de conservar el legado cinematográfico.

Pensar sobre la naturaleza del cine ante la realidad de la tecnología digital fue, por lo tanto, un tema recurrente en ese tiempo de velatorio. Entre los años 2005 y 2008 se estableció la estandarización de los sistemas de encriptado que daría paso al uso generalizado del digital en las salas de proyección. En sintonía con este cambio, en los cinco años siguientes, numerosos autores, entre ellos Jacques Aumont, André Gaudreault, David Bordwell o, en nuestro país, Ángel Quintana, dedicaron libros y artículos a especular sobre el futuro del cine en relación con las nuevas tecnologías⁹. En el horizonte se dibujaban formas de consumo y de experiencia de las películas muy diferentes a las conocidas. Y eso que en esos momentos todavía no se imaginaba con claridad hasta dónde alcanzaría el crecimiento exponencial de los nuevos medios, las plataformas, los emergentes canales de acceso a la creación o la aplicación de la inteligencia artificial que se ha producido en los últimos diez años. Elementos que darían paso a nuevas prácticas creativas y de consumo, nuevos modelos de crítica cinematográfica y de cinefilía y, en resumen, una nueva cultura cinematográfica.

En este contexto, el pensamiento cinematográfico en España ha continuado desarrollándose, quizá sin la exuberancia de hace treinta años, pero marcando caminos que siguen alimentando la reflexión. Ya hemos hablado de esto y no nos extenderemos más: debido al peso cada vez más precario de las Humanidades en el ámbito universitario, una parte de la investigación sobre el cine ha buscado el encuentro con metodologías de las ciencias sociales, persiguiendo alojamiento en las revistas más apreciadas por la burocracia académica. Mientras tanto, la Gran teoría mantiene sus nichos de producción activos, en muchos casos metabolizados por tendencias de investigación poderosas en el ámbito universitario, como algunas líneas de los estudios de género o las relacionadas con el análisis textual.

En cualquier caso, y quizá debido a ese reposicionamiento de la cultura cinematográfica en relación con la revolución tecnológica del digital, muchas líneas de trabajo del momento se ubican, en mi opinión, en ese registro intermedio entre la teoría y la historia del que hablábamos anteriormente. Un tipo de investigación en la que se trata, como diría Bordwell, de historizar la teoría, y de construir historia a través de las herramientas específicas del cine¹⁰. Para estas tendencias de investigación, las películas siguen siendo un objeto de estudio central, pero no ya como lugar en el que se pone en juego la subjetividad o como coartada para ejercicios de interpretación más o menos alambicados, tal como ocurría anteriormente. Más bien, las películas forman parte de un proceso de comprensión de la cultura cinematográfica que se relaciona con cuestiones de diverso tipo: las condiciones de producción, los espacios

[8] Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londres, BFI, 2001).

[9] Ángel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acanthilado, 2011); Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (París, Vrin, 2011); André Gaudreault y Philippe Marion, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique* (París, Armand Colin, 2013); David Bordwell, *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies* (Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012).

[10] David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory» en David Bordwell y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, p. 15.

de recepción, las transformaciones del estilo filmico, el estado de la tecnología o la dimensión antropológica de la experiencia cinematográfica son algunas de las más relevantes. Muchas de las fuentes de las que se nutren ya tenían una larga tradición fuera de nuestras fronteras, pero su repercusión entre los autores españoles de las generaciones precedentes había sido muy escasa. Sin embargo, la incorporación al ámbito del pensamiento cinematográfico de nuevas generaciones de investigadores formados o establecidos profesionalmente en universidades extranjeras ha servido para importar este tipo de trabajos de nivel intermedio, donde la reflexión histórica se plantea de acuerdo con marcos teóricos maleables, dirigidos a cuestiones concretas y que no suponen un patrón inmutable.

Referentes de la convergencia del pensamiento cinematográfico español con corrientes internacionales de ya considerable trayectoria serían, por ejemplo, los que se aproximan a la línea de la «*New Cinema History*». Esta línea se centra en el análisis exhaustivo de los contextos de recepción de las películas, su circulación, su función en las prácticas de socialización, el estudio de su impacto colectivo como memoria compartida y, finalmente, su papel como vivencia y como experiencia. En resumen, se centra en observar la configuración de culturas cinematográficas vinculadas a determinados periodos históricos o contextos de recepción, como los Festivales de cine o los marcos de la cinefilia¹¹. Desde una concepción muy diferente nos encontramos con trabajos que se pueden relacionar con la denominada «Arqueología de los medios», también con más de tres décadas de historia. Centrada a grandes rasgos en el cruce de la concepción social del cuerpo humano con la tecnología, el cine es observado aquí como una práctica más de las conexiones del individuo moderno con los medios, principalmente vinculados a la visión. En otras palabras, plantea un complejo territorio de exploración del audiovisual que afecta a las dimensiones sensoriales de los sujetos a través de su canalización mediática¹². Otra vía que podemos mencionar se relaciona con los longevos *Star Studies*, que han conseguido establecerse en nuestro país con una perspectiva que busca el equilibrio entre la contextualización histórica de las estrellas, su dimensión social, su consistencia como iconos y también sus características performativas (enlazando así con los *Performance Studies*). El grupo de trabajo centrado en la Universitat Pompeu Fabra ha producido investigación que renueva los paradigmas originales de los *Star Studies* y los conduce a una dimensión antropológica, donde se incluyen además planteamientos de género. Además de publicaciones monográficas¹³, se puede comprobar la perspectiva comparatista y transnacional que guía una parte importante de su trabajo en la sugerente revista *Comparative Cinema*.

Al compás del reconocimiento que obtuvieron desde los años noventa una cascada de documentales y docusciciones (algunos de ellos impulsados de nuevo desde la Pompeu Fabra o la Autónoma de Barcelona), el trabajo histórico sobre el cine documental ha configurado un espacio fecundo de discusión entre modelos teóricos y su definición como práctica artística que se mueve en espacios limítrofes tanto desde el punto de vista discursivo como desde el industrial. Alrededor de todo ello, el vasto territorio de la no ficción ha promovido investigaciones de gran interés que van desde el cine familiar hasta el documental científico o antropológico pasando por los formatos experimentales¹⁴. Otras líneas recientes que resultan particularmente representativas de esa investigación intermedia se centran en cuestiones del estilo cinematográfico, reflejado por ejemplo en el planteamiento de la puesta en escena o de la representación filmica en diferentes contextos creativos¹⁵. También se preguntan sobre la función política y social del cine, cruzado con otros medios, en la construcción de imágenes

[11] Ejemplos recientes de esta línea serían: Fernando Ramos Arenas (coord.), *Una cultura cinematográfica en Transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant humanidades, 2021); y Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology* (Cambridge, Cambridge Scholars, 2017).

[12] Ver Josep M. Català, *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico* (Valencia, Shangrila, 2017); Javier Luri, *El turista visual. La imagen como destino* (Valencia, Concreta, 2023); Ingrid Guardiola, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona, Arcadia, 2019), o el libro pionero en nuestro país de Ángel Quintana mencionado anteriormente.

[13] Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (Madrid, Cátedra, 2018); Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español. Arquetipos y actrices* (Madrid, Cátedra, 2022).

[14] Mucha de esta investigación actual se recopila en el libro de Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023); también en María Luisa Ortega, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024); Efrén Cuevas, *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* (Nueva York, Columbia University Press/Wallflower, 2022).

[15] Rafael Rodríguez Tranche. *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica* (Madrid, Alianza Editorial, 2015).

de víctimas o actos de perpetración¹⁶. La vía de los estudios desde la perspectiva de género, gay o *queer* es particularmente fructífera los últimos años¹⁷. Finalmente, el propio pensamiento sobre el cine en España empieza a ser revisado críticamente en relación con sus contextos sociales¹⁸.

El pensamiento cinematográfico en España reciente ha encontrado, de todos modos, estimulantes actividades basadas en la puesta en contacto del archivo, la historia, la teoría y el diseño de perfiles temáticos concretos que permiten ponderar el lugar del cine en el audiovisual contemporáneo. Y lo que podemos concluir es que, para la mayoría de los investigadores, sigue resultando necesario mirar al pasado, con una actitud que conduzca a «teorizar la historia» parafraseando a Bordwell. Una de las actividades más consistentes y a la vez constantes en el tiempo ha sido el encuentro periódico auspiciado desde 1999 por el Museu del Cinema de Girona, en relación con la Universidad de la misma ciudad, creando un activo foro de discusión que ha permitido además la visita de algunos de los principales referentes del pensamiento cinematográfico internacional. Más recientemente, la red de filmotecas españolas bajo el liderazgo de Filmoteca de Catalunya y Filmoteca Española ha puesto en marcha otra inspiradora iniciativa para repensar la historia: *Projectem el passat*. El proyecto consiste en revisar todo el cine conservado en España desde los orígenes, por orden cronológico. En los momentos en los que redacto estas palabras, está preparando la celebración de su tercera edición. La propuesta parece revelar que, como ocurre con otros encuentros internacionales que facilitan la relación de los investigadores con el archivo (Pordenone, Bolonia...), los caminos del pensamiento sobre cine del futuro pasan por proyectar sobre ellos las lecciones del pasado.

[16] Vicente Sánchez-Biosca, *La muerte en los ojos. Qué perpe-
tran las imágenes del perpetrador*
(Madrid, Alianza, 2021).

[17] Santiago Lomas Martínez,
*Creadores queer en el cine es-
pañol del franquismo. Subcultura
homosexual y género* (Barcelona,
Laertes, 2022); Jesús Ramé y Ca-
terina Cucinotta (coords.), *Cine:
Femenino del plural. Mujeres y
prácticas creativas en el ámbi-
to ibérico* (Madrid, Sindéresis,
2023).

[18] José Enrique Monterde y
Josep Casals (coords.), *Un arte
nuevo. El pensamiento cine-
matográfico en España: de los
orígenes a los 60 (I)* (Valencia,
Filmoteca Valenciana 2023) y
María Adell, Marta Piñol y Magda
Polo (coords.), *Visiones del cine.
El pensamiento cinematográfico
en España (II)* (Valencia, Filmote-
ca Valenciana, 2023).

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, María, PIÑOL, Marta, y POLO, Magda (coords.) *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España (II)* (Valencia, Filmoteca Valenciana 2023).
- ALTMAN, Rick «Whither Film Studies (In a Post-Film Studies World)?» (*Cinema Journal*, vol. 49, n.º 1, 2009), pp. 131-135.
- AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma?* (París, Vrin, 2011);
- BOLTER, Jay David, y GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 1999).
- BORAU, José Luis (director), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza-Fundación Autor, 1998).
- BORDWELL, David, y CARROLL, Noël (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).
- BORDWELL, David, *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies* (Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012).
- BOU, Núria, y PÉREZ, Xavier (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (Madrid, Cátedra, 2018).
- , *El deseo femenino en el cine español. Arquetipos y actrices* (Madrid, Cátedra, 2022).
- CATALÀ, Josep M. Català, *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico* (Valencia, Shangrila, 2017).

- CHERCHI USAI, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londres, BFI, 2001).
- CUEVAS, Efrén, *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* (Nueva York, Columbia University Press/Wallflower, 2022).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (coordinador), «Enunciación y punto de vista» (*Contra-campo*, n.º 42, 1987).
- GAUDREAU, André y MARION Philippe, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique* (Paris, Armand Colin, 2013).
- GUARDIOLA, Ingrid, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona, Arcadia, 2019).
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York, New York University Press, 2006).
- LOMAS MARTÍNEZ, Santiago, *Creadores queer en el cine español del franquismo. Subcultura homosexual y género* (Barcelona, Laertes, 2022).
- LURI, Javier, *El turista visual. La imagen como destino* (Valencia, Concreta, 2023).
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 2001).
- MONTERDE, José Enrique, y CASALS, Josep (coords.) *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los 60 (I)* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2023).
- ORTEGA, María Luisa, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997).
- QUINTANA, Ángel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acontilado, 2011).
- RAMÉ, Jesús, y CUCINOTTA, Caterina (coords.), *Cine: Femenino del plural. Mujeres y prácticas creativas en el ámbito ibérico* (Madrid, Síndesis, 2023).
- RAMOS ARENAS, Fernando (coord.), *Una cultura cinematográfica en Transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant humanidades, 2021).
- RODOWICK, Nick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Harvard University Press, 2007).
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica* (Madrid, Alianza Editorial, 2015).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes del perpetrador* (Madrid, Alianza, 2021).
- TORREIRO, Casimiro, y ALVARADO, Alejandro (eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra 2023).
- VALLEJO, Aida, y PEIRANO, María Paz (eds.) *Film Festivals and Anthropology* (Cambridge, Cambridge Scholars, 2017).

Testimonios

Hace unos meses contactamos con colegas y allegados de Secuencias invitándoles a compartir con los lectores sus testimonios sobre lo que había representado la publicación de la revista a lo largo de estos treinta años, con total libertad para que la escritura se moviera entre lo académico y lo personal.

Los siguientes textos breves son las respuestas a esta convocatoria. Agradecemos enormemente la magnífica disposición de todos los colaboradores, su tiempo, su mirada y su memoria; también los cariñosos comentarios que acompañaban el envío por correo electrónico de sus escritos.

Secuencias y la historia e historiografía del cine

Todavía lo recuerdo bastante bien: una tarde de julio de 1994 (¡hace ya treinta años!) llegó a mi domicilio del municipio de Zapopan, Jalisco, México, una carta manuscrita que procedía de Madrid, España. El firmante de esa misiva, Alberto Elena, a quien yo desconocía, me informaba que había leído un texto mío («Eisenstein in Mexiko. Ein Besuch in Tetlapayac»), aparecido en la revista alemana *Film und Fernsehen* de mayo de aquel mismo año, y me solicitó la versión original del artículo para difundirlo en el primer número de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, que apareció en el mes de octubre siguiente. Aquel fue el inicio no solo de una sólida colaboración entre Alberto y quien esto escribe, sino de una sincera y enriquecedora amistad, que se fue concretando con diversas actividades académicas, entre ellas la anhelada publicación del libro *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, coordinado por ambos y editado en 2009 por parte de la Filmoteca Española.

Ni qué decir de lo mucho que me afectó la temprana muerte del entrañable amigo Alberto, quien, alguna vez paseando en céntricas calles de Madrid, me confesó, pero sin lamentos de ninguna especie, su preocupación por los problemas de salud que venían aquejándole desde tiempo atrás y de las varias intervenciones quirúrgicas que solo había soportado gracias al apoyo e infinita paciencia de Paloma Garvía, su compañera de toda la vida.

Una de las líneas que sin duda reforzó aquella amistad surgida, digámoslo así, gracias a la fundación e intermitentes tareas de *Secuencias* (nombre asociado a lo que en el cine se reconoce como «unidad de tiempo y espacio dramáticos», pero que se puede extrapolar a momentos concretos de la evolución de ese arte y medio masivo de comunicación), han sido mis colaboraciones a la revista, a la que tengo, más allá y más acá de consideraciones subjetivas, como una de las más importantes en su género, y a mi eventual incorporación como integrante de su Consejo Editorial. Debido a esto último, tengo el privilegio de haber recibido todos y cada uno de los números de nuestro treintañero órgano de reflexión, lo cual me ha permitido constatar, entre otras muchas cuestiones, aquello que alguna vez pude comentar con Alberto vía telefónica: independientemente de sus múltiples y variados textos, la enorme mayoría de ellos amenos, pero no por ello menos rigurosos, la revista fundada por el autor de *Los cines periféricos* y muchísimos otros valiosísimos libros y ensayos ha sido, y espero siga siéndolo, un receptáculo y medio de difusión de las no pocas y a veces confrontadas teorías y metodologías de las finalmente académicamente consagradas historia e historiografía filmicas.

Por supuesto que no quiero y no debo dejar de agradecer, también como colega y amigo, a Daniel Sánchez Salas, María Luisa Ortega, José Luis Martínez Montalbán y un largo etcétera, por haberse empeñado en mantener vigente el legado académico y cultural de Alberto Elena y, de esta forma, hacer que *Secuencias. Revista de Historia del Cine* sea un referente indispensable lo mismo que de especialistas en la materia, pero, principalmente, de cinéfilos empedernidos, muchos de los cuales me han externado, en México y en otras partes de América Latina, su beneplácito por lo que han podido encontrar en la fuente escrita de la que me siento orgullo de ser, en alguna medida, cofundador, así lo haya sido de forma un tanto cuanto azarosa. ¡Felicidades!

En el treinta aniversario de la revista *Secuencias*Portada *Secuencias*, n.º 33.

doctor, editor, Llinás fue también principal impulsor y director de la revista *Contratempo* la cual, con su recordada trayectoria y con su bella presencia, abrió el camino a revistas como *Secuencias*. Igualmente, Llinás estuvo vinculado desde el principio al Programa de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de Madrid. Del mismo surgieron iniciativas estrechamente relacionadas entre sí como el *Master en Historia y Estética del Cine*, del que Llinás fue profesor; y la propia revista *Secuencias*, de la que él fue artífice de su primer fundación. Con la ayuda de Manuel Vidal Estévez, queremos recordar a quien siempre consideramos cercano a nuestros proyectos y fundamental tanto para su desarrollo como para el de los estudios cinematográficos españoles.

FRANCISCO LLINÁS: IN MEMORIAM

Supe de su muerte por el periódico. De golpe acudieron a mi memoria multitud de momentos pasados.

No queda ya nada, nada, de aquel tiempo. Francisco Llinás, Paco, y yo hablamos mucho entonces. Hablamos sobre todo de cine, muy especialmente de cine español, pero también de literatura, y, cómo no, de política. Soñábamos. No sin cierto pudor, por supuesto. Pero nos dejábamos ir tras las palabras. Era, al fin y al cabo, el único modo de mostrarnos nuestra alianza contra lo que detestábamos, y también de ponernos en continuidad con los que considerábamos nuestros referentes preferidos. Recuerdo, por ejemplo, nuestras charlas sobre los cineastas franceses de la Nouvelle Vague, a quienes veíamos como nuestros hermanos mayores. Ellos habían empezado primero hablando mucho de las películas que veían para escribir luego sobre ellas y por último asumir con libertad y alegría la realización de las suyas. Constatábamos una evidencia: aquí nos faltaba la libertad. Lo que nos impulsaba, claro, la alegría. Soñábamos que una y otra era mucho más difícil actuar, hacer lo que deseábamos hacer.



Francisco Llinás

Pero queríamos intentarlo. Pese a todo. Ellos, los franceses, además, habían señalado algunos de los cineastas norteamericanos que a nosotros nos ocupaban de vez en cuando, al albur del estreno, por lo general a destiempo y en ocasiones deformados por la censura, de alguna de sus películas. Maldiciamos nuestra circunstancia. Pero, pese a todo, queríamos salvarla. Soñábamos, ya digo.

Francisco Llinás, Paco, había nacido en Palma de Mallorca en 1945. Pero cuando nos conocimos, creo que fue en 1969, hacía ya tiempo que vivía en Madrid. Su debut como cineasta fue en 1970, con un desgarrado y sin embargo jocoso cortometraje, que no era sino un grito contra el franquismo:

Manuel Estévez Vidal «Francisco Llinás: In memoriam». *Secuencias*, n.º 33, 2011.

¡Quién lo diría! ¡¡30 años!! El pasado nos encadena, decía Flaubert. ¡Y tanto, que nos encadena! La prueba: me invitáis a que lo recuerde. Pero, la verdad, no sé muy bien qué decir. Salvo felicitaros a quienes lo habéis hecho posible. No es fácil perseverar en nuestro país con una revista de cine, y menos aún tratándose de una revista especializada como la vuestra. No ha habido, ni hay, más que una —si recuerdo bien— que os supere en años. Pero atiende más a la actualidad y es mayoritaria. No debemos menoscararla, no obstante. De ahí que amistosamente la recuerde. A mí me hubiera gustado colaborar más con vosotros, los más perseverantes, pero yo no he sabido hacerlo. No he sabido o no he podido. A saber. Recuerdo la alegría que me producía cada encargo que me proponíais y me dabais a elegir el objeto que podría tratar. Algunos de ellos me produjeron particular satisfacción. Solo citaré uno en especial. Me refiero al obituario de Paco Llinás, publicado en el número 33, abril de 2011. Creo que, en lo que a mí respecta, con él, la revista *Secuencias* hizo honor a su principal propósito: hacer historia del cine español. Además, en este caso, historia de la crítica de cine, algo que nunca se hace; si se ha hecho, yo no me he enterado; lo siento. Se necesitaría una «mutación» antropológica para hacer lo que se debería hacer. Hacer lo que se debería hacer entre nosotros y desplegar lo más conveniente y necesario para todos es lo que impiden siempre «ellos», los de siempre. Pero ¡ojo!, no hay que pasarse. También uno, en ocasiones, no ha hecho lo que debiera haber hecho. Así que no esconderé la mano después de tirar la piedra. Me estoy refiriendo a otro obituario —en este caso acordado por el conjunto de la revista— al que no respondí con algunas palabras que contribuyesen al susodicho homenaje. Se trataba de Alberto Elena; nadie se lo merecía más. Y no sé por qué no escribí lo que debería haber escrito en el momento de hacerlo. No consigo acordarme el motivo que me lo impidió. Me acuerdo de otras cosas, pero no de las razones que impidieron que dejase escrito lo que tanto merecía Alberto.

Ahora, lo siento; o, más exactamente, prosigo lamentándolo desde entonces. «Todo lo sagrado es profanado», dijo alguien. Cierto. Y es difícil, muy difícil, escapar de la época que nos ha tocado en suerte. En ella patinamos, aunque no queramos. ¡Qué otro remedio nos queda! Por mucho que nos neguemos a consumir, consumimos, por lo general siempre más de lo necesario. Esta es la despiadada dictadura que padecemos. Mucho más difícil de combatir que la franquista. Feroz aquella. Mucho más atroz ésta, tan vigente y en imparable crecimiento. Cambiemos de tema. ¡Qué pena! Me digo, ahora que me doy cuenta. De haberlo pensado en su momento me habría esforzado más, habría propuesto, o aceptado, otros temas y ahora podría hacer un librito con mis textos publicados en *Secuencias*. No estaría mal. Habría sido el mayor homenaje *in memoriam* de su fundador. Pero a mí se me escapó. Y como ya se sabe, si el presente se nos escapa y el pasado nos encadena, siempre habrá motivos para que el futuro nos torture. Menos mal que quien no se consuela es porque no quiere, porque tal futuro está a punto de esfumarse, al menos para mí. Gracias por invitarme a participar en el cumpleaños. Y salud para otros treinta años, por lo menos.

A fines del siglo pasado comenzó a hacerse evidente una renovación y expansión de los estudios de cine en el mundo académico de Iberoamérica debido, en gran parte, a la creación de carreras de grado y posgrado que fueron generando investigaciones sobre los cines locales, promoviendo tanto el relevamiento de archivos como la puesta en duda del canon historiográfico, los autores, los géneros y los estilos.

Seguramente Alberto Elena entendió que todos esos materiales que se estaban elaborando necesitaban más espacios de difusión y se convirtió en el impulsor de esta revista respaldada por la Universidad Autónoma de Madrid. Su tesón interminable, junto al enorme y sistemático trabajo de un equipo inteligente y dedicado, llevaron a que *Secuencias. Revista de Historia del Cine* fuera la publicación periódica en español con mayor permanencia al servicio de la producción de conocimientos académicos sobre cine.

Secuencias fue y es un proyecto de largo alcance. Genera un ámbito de convivencia entre experimentados estudiosos de la historia del cine y jóvenes investigadores que proponen repensar nuevos y viejos problemas para iluminarlos desde perspectivas diversas. Siempre se caracterizó por llevar adelante una política editorial rigurosa, pero lo hizo abriendo puertas, saltando prejuicios, escapando a lo homogéneo.

Para los argentinos que nos formamos en esa época *Secuencias* fue una ventana a los debates contemporáneos y los libros recién publicados. A lo largo de los años, sus artículos ingresaron a los programas de las cátedras y se convirtieron en materiales de consulta obligatoria. Recuerdo el aporte de los monográficos referidos a estudios de género, documental en Latinoamérica, memoria, entre muchos otros. También supuso, y esto es muy importante, la posibilidad de publicar y leer a lxs investigadorxs latinoamericanxs.

Para mí, *Secuencias* también es el contacto con colegas queridxs a quienes admiro por su excelencia académica y su capacidad de trabajo. En ese sentido merece una mención especial María Luisa Ortega que se desempeñó en cargos de dirección durante todos estos años.

La excusa de este aniversario nos sirve para detenernos a agradecer y a celebrar a quienes fueron conformando los equipos de *Secuencias*, por su coherencia durante estos 30 años, por persistir a pesar de los obstáculos y por ir llevando el pulso de los estudios sobre cine. ¡¡¡Qué sea por muchos años !!!



Portada *Secuencias*, nº 56.



Portada no publicada *Secuencias*, nº 56.

Secuencias. Revista de historia del cine está de fiesta. Fundada en 1994 por el siempre recordado investigador y profesor de cine Alberto Elena Díaz, *Secuencias* está cumpliendo para esta fecha treinta años (sesenta números) de publicación ininterrumpida. Dedicada a los estudios filmicos, con una fuerte impronta en la historiografía, pero también en la teoría y la reflexión crítica, la revista ha sido un faro y un referente indiscutible para varias generaciones de profesionales dedicados al estudio del cine y los medios audiovisuales. Para quienes desarrollamos nuestras carreras académicas y de investigación en Latinoamérica —en este caso, en Argentina—, *Secuencias* cumplió un rol destacado en nuestra formación y especialización, más allá también de que ha difundido en numerosas oportunidades escritos de investigadores de estas latitudes. Una revisión atenta de los diferentes números de la revista permite constatar que, con el paso del tiempo, su horizonte editorial se amplió considerablemente, estimulando de forma activa las perspectivas y desarrollos de un campo de estudio dinámico y en permanente crecimiento. Así, la pluralidad de enfoques y de «voces» compendiadas, permitieron conocer a los lectores los debates centrales y emergentes del campo disciplinar sobre el que versa.

De los tempranos años de la revista, recuerdo especialmente dos números, por razones diversas. El n.º 13, publicado en 2001, incluía el artículo de Pierre Sorlin «El cine y la ciudad: una relación inquietante». En ese escrito el autor abordaba las representaciones de la ciudad y de la vida urbana en el cine clásico, así como en fases y estilos posteriores. Sus ideas centrales sobre la progresiva desarticulación de las

«ciudades cinematográficas», que más que ámbitos reales ofrecían una representación arquetípica e idealizada de los centros urbanos, y la posibilidad de entender la apariencia que fueron asumiendo esas y otras nuevas representaciones en función de múltiples variables (entre las que Sorlin privilegiaba los cambios tecnológicos y las búsquedas estéticas, pero también las concepciones que a lo largo del tiempo se sucedieron en el terreno de la geografía urbana y la sociología) fueron determinantes a la hora de la redacción de mi investigación doctoral. Si bien mi estudio trataba sobre un amplio conjunto de films argentinos del período clásico-industrial en los que predominaban problemáticas y locaciones propias del mundo rural, las reflexiones de Pierre Sorlin fueron un aporte sustancial, ya que ahondaban en las vertientes representacionales y en los imaginarios que se fueron creando en torno a las siempre cambiantes nociones de ciudad y de metrópolis, lo que también incluía agudas consideraciones sobre las tensiones y/o relaciones entabladas entre el centro y la periferia, la ciudad y el campo. Por otra parte, el n.º 15 de 2002 presentaba el monográfico titulado *Cine y mujeres: (re)visiones feministas*. Coordinado por las estudiosas Valeria Camporesi



Portada *Secuencias*, n.º 15.

y Eva Parrondo Coppel, las contribuciones que componían el *dossier* adoptaban una serie de perspectivas comunes que avanzaban en la comprensión histórica y teórica de un campo de estudios que se venía consolidando en los centros anglosajones y franceses —principalmente— desde hacía ya un tiempo. Los textos escritos por Annette Kuhn, Hilaria Loyo, Cláudia Ribeiro, Jo Labanyi y Marta Selva Masoliver, junto con la introducción de las coeditoras, se destacaron entonces por dos razones de gran interés. Al tiempo que postulaban una lectura transnacional de un amplio corpus de films realizados por mujeres de diferentes nacionalidades (española, portuguesa, norteamericana, entre otras) abordando las autorías, las improntas creativas y el desarrollo de subjetividades y de alianzas particulares con las audiencias, el monográfico ampliaba la bibliografía general de la teoría del cine feminista en castellano vinculada hasta ese momento a otros medios especializados. Desde entonces, con este monográfico y con posteriores publicaciones, *Secuencias* se constituyó en un espacio central abierto a la discusión y divulgación de las teorías feministas del cine, al igual que contribuyó en la reescritura de la historia del cine a partir de la integración y el estudio de las producciones realizadas (en sus diferentes roles) por mujeres.

En su historia interna, la dirección de la revista fue luego ejercida por otros destacados profesionales, ya sea de forma individual (Daniel Sánchez Salas) o compartida (María Luisa Ortega y Laura Gómez Vaquero), en tanto desde 2018 (desde su n.º 48), *Secuencias* comenzó a ser conducida por la investigadora y profesora María Luisa Ortega. En estos períodos más cercanos que se corresponden con el último decenio, la revista abrazó nuevos desafíos relacionados con la edición exclusivamente digital y la adecuación a los actuales criterios de indización internacional de las publicaciones académicas. En tanto, del mismo modo surgieron nuevas realidades en el campo del cine y del audiovisual mundial, las cuales tuvieron un espacio destacado, siendo *Secuencias* un medio muy permeable a las problemáticas e interrogantes nacientes. Como ejemplo, el n.º 47 de 2018 integraba una serie de artículos que reflexionaban sobre los nuevos modos y formatos a través de los cuales las producciones audiovisuales comenzaban a ser comercializadas y vistas por los también nuevos públicos/espectadores. En ese marco se discutieron las estrategias de las realizaciones *mainstream* y de aquellas otras de corte independiente con formatos de producción pequeños, ambas relacionadas con impulsos diferentes: la masificación y popularización de los contenidos y la construcción de audiencias reducidas aunque fieles, respectivamente. Asimismo, otro fenómeno analizado concernía a la entonces incipiente idea de *glocalización* que, hoy en día, atraviesa las reflexiones más contemporáneas asociadas a los modelos de negocio y a las textualidades gestionadas por las plataformas internacionales de exhibición y provisión de contenidos audiovisuales.

Así pues, como lectora de *Secuencias*, también en tanto que actual integrante de su Consejo Editorial, destaco la rigurosidad académica de la misma y la constante actualización en contenidos y problemáticas tratadas, del mismo modo que remarco la afabilidad del equipo de



Portada *Secuencias*, n.º 13.

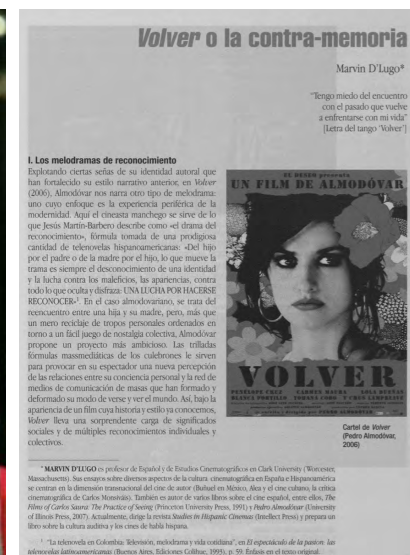
Dirección y Edición que compone esa matriz humana e intelectual que es el basamento necesario (a veces poco visible) de este proyecto editorial de gran trascendencia.

La permanencia a lo largo de treinta años de *Secuencias* es, en mi opinión, un suceso extraordinario desde al menos dos perspectivas. Por un lado, es notable su continuidad; la regularidad en la aparición de los números habla del esfuerzo sostenido de un equipo editorial que ha logrado, si no me equivoco, que ya sea la más longeva publicación académica especializada en este campo en el mundo hispanohablante. Por otro lado, la diversidad y calidad en las aportaciones de cada número da cuenta de las redes tendidas por sus sucesivos directores, Alberto Elena, Daniel Sánchez Salas, Marina Díaz [como Jefa de Redacción] y María Luisa Ortega, a ambos lados del Atlántico y más allá; en este sentido, además de servir como amistoso lugar de encuentro para investigadores de diversas procedencias, la publicación también funciona como una ventana que muestra —y de algún modo promueve— los aires de los tiempos, es decir, los intereses temáticos, las teorías preferidas y las metodologías de un amplio sector de la comunidad que cultiva esta área del conocimiento en Hispanoamérica. Bajo estas dos perspectivas, *Secuencias* ha contribuido de manera muy importante a la difusión de la cultura académica del cine a lo largo de tres décadas. En particular, ha sido para mí, desde sus primeros números, de imprescindible, placentera y provechosa consulta. ¡Larga vida!

¡KUDOS al equipo de *Secuencias*! A lo largo de sus treinta años, la revista ha sido una de las constantes para los investigadores y estudiantes de la cultura audiovisual iberoamericana. Producto de la imaginación liberal de su fundador y primer editor, Alberto Elena, quien instaló en sus páginas la idea de cine sin fronteras en una época cuando tal idea no estaba de moda, la revista ha seguido fiel a las variantes de ese concepto («World Cinema», o como Alberto solía llamarlo, «cine periférico»), hasta su avatar más reciente, cultura audiovisual transnacional. En sus páginas encontramos un impresionante equilibrio entre la historia y la actualidad del audiovisual. Es decir, ofrece un panorama ancho de estudios que impactan diversos lectores. El concepto de su público de lectores es igualmente transnacional. Pero, más allá de los temas trazados en cada número monográfico de la revista, vosotros, los editores, habéis podido mantener lo más esencial de *Secuencias*: su identidad como un foro abierto para el acercamiento rigurosamente crítico a los debates importantes en torno al audiovisual y a los medios de comunicación de masas. Una contribución valiosísima. ¡ENHORABUENA!



Portada *Secuencias*, n.º 28.



Marvin D' Lugo «¡Volver o la contra-memoria». *Secuencias*, n.º 28, 2008.

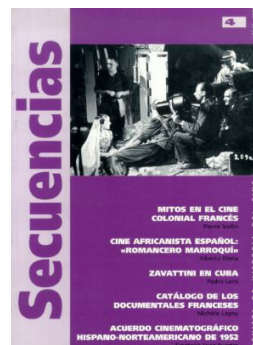
Secuencias y el cine español de los años 30 y 40

La inauguración de *Secuencias* en 1994 coincidió con el momento en que empecé a investigar el cine español del primer franquismo, que hasta entonces se había estudiado poco, por suponer que era un mero reflejo de la ideología nacional-católica y que, por lo tanto, carecía de interés. La revista tuvo un papel decisivo en desmentir aquella falacia con la publicación de una serie de ensayos que demostraron la variedad y complejidad del cine de los años 40. Los primeros números de la revista reflejaron también el interés renovado por el cine de la Segunda República y Guerra Civil, que he investigado en fechas más recientes. En ambos casos, *Secuencias* ha sido un recurso fundamental.

Es notable la abundancia de estudios sobre el cine español de los 30 y 40 en los primeros siete números de la revista (1994–1997), cuando cada número contiene por lo menos un artículo sobre aquellas décadas, y en algunos casos tres o cinco. Esto se debe en gran parte al interés por el cine de aquella época del fundador y primer director de la revista, Alberto Elena (que seguimos echando de menos). Los ensayos de Alberto en los números 4 y 7 sobre *Romancero marroquí* (Carlos Velo, Enrique Domínguez Rodiño, 1939), *La canción de Aixa* (Florian Rey, 1939) y *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) siguen siendo un punto de referencia. Otros trabajos publicados en estos primeros números analizan comedias republicanas, documentales de la guerra, la censura de la inmediata posguerra y cine negro de finales de los 40. Cuando, en los números siguientes, *Secuencias* empieza a interesarse cada vez más en el cine internacional, los ensayos sobre el cine español de los 30 y 40 aparecen con un ritmo menos regular, pero entre 2000 y 2021 se publican unos quince ensayos sobre (por ejemplo) directores como Rey, Neville, Orduña o Lucia; las revistas *Primer Plano* y *Cine Experimental*; exiliados judíos en el cine republicano, el cine documental de Falange o la representación de la mujer en el cine de posguerra. En total: una contribución imprescindible al estudio del cine español de unas décadas políticamente complicadas.



Izquierda: Alberto Elena «*Romancero Marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo*». *Secuencias*, n.º 4, 1996. Portada *Secuencias*, n.º 4.



Izquierda: Portada *Secuencias*, n.º 7. Alberto Elena «¿Quién prohibió *Rojo y Negro*?». *Secuencias*, n.º 7, 1997.



Portada *Secuencias*, n.º 11.Alicia Salvador «Carta de Sanabria: un documental en la memoria». *Secuencias*, n.º 11, 2000.

Agradezco a la redacción de *Secuencias* su invitación a participar en este número que celebra los primeros treinta años de la revista.

Secuencias cuenta con memorables monográficos y un sinnúmero de artículos imprescindibles en la historiografía cinematográfica. Se hablará en estas páginas de sus valores intrínsecos, de su papel en los estudios de la Historia del Cine y de su prestigio académico nacional e internacional. Por mi parte daré solo una breve pincelada extraacadémica desde otra perspectiva muy distinta, la personal y emocional.

Conocí *Secuencias* hacia su número 3. Me la presentó su fundador y entonces director, Alberto Elena, que generosamente me invitó a participar en el equipo de redacción. En la primera reunión a la que asistí, para mi sorpresa, se cuestionaba seriamente la continuidad de la revista: aquel número de *Secuencias* que se estaba configurando entonces «tal vez sería el último; muy probablemente...», se temía. Los lamentos por su precaria viabilidad se prolongaron en el tiempo: ese temor latía en muchas de las reuniones, al menos en los más de diez años en los que fui miembro del equipo. Hoy celebramos su 30 aniversario. Emociona pensarlo. Treinta años que constatan su calidad y la dedicación, esfuerzo y buen hacer de sus sucesivas dirección y equipos, que la han mantenido a flote pese a cuantas dificultades se han ido presentando.

Permanecí en el equipo unos diez años. Razones personales me dificultaron la dedicación debida para continuar, y decidí dejar paso a otros con mayor y mejor empuje. Pero nunca dejé de sentirme afectivamente ligada a *Secuencias* y mantengo el orgullo de haber estado, quizás inmerecidamente, entre los «secuenciales» de primera hora.

No me cabe duda de que parte de esa cierta ligazón emocional que atraviesa a quienes han configurado y configuran la historia de la revista se debe a su fundador, que dejaba su impronta en aquello que emprendía. Alberto Elena, a pesar de los diez años transcurridos desde su lamentado y prematuro fallecimiento, sigue estando presente entre quienes lo conocimos. Como si todavía estuviera o como si se acabara de ir. No solo fue un investigador pionero en muchos campos, e internacionalmente reconocido; además, creó escuela. Por referirme solo a lo más estrechamente ligado a esta celebración que nos ocupa, cabe recordar que desde su Departamento de Historia de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid impulsó los estudios de Historia del Cine organizando y dirigiendo un pionero Programa de Doctorado y creando *Secuencias. Revista de Historia del Cine*.

Entonces y ahora *Secuencias* es un referente. Ahora es una revista digital. Algunos nostálgicos echamos de menos el tacto del papel, aunque no sea el formato lo que cuenta, sino el contenido. El digital, signo de los tiempos, tiene, sin duda, innumerables ventajas de conservación, almacenamiento, distribución y reducción de costes. Pero yo conservo todos los números impresos, pese a tenerlos disponibles *online*, y no me contento con tener acceso en la red a las ediciones digitales: las descargo en PDF archivándolas en su carpeta correspondiente (por los «por si acaso» de los no nativos en la era digital).

Felicidades a la redacción, y ¡larga vida a *Secuencias*!

I. Tal y como yo lo veo, el heterogéneo trabajo editorial-investigador de *Secuencias* se ha basado en una política internacionalista, interdisciplinar y de apertura a las inquietudes de la juventud. Me siento orgullosa y honrada de haber formado, y seguir formando, parte de un proyecto que, a lo largo de tres décadas, ha logrado excepcionalmente mantener en su seno valores fundamentales, como son la seriedad intelectual, el respeto por lo que Otros escriben, la preservación de la libertad de expresión y, sobre todo, la generosidad.

II. En el verano de 1995 estaba yo en *Raynes Park* (Londres) haciendo *house/dog sitting* para «los Brooks», mientras escribía un ambicioso artículo dedicado a la historia de la teoría feminista del cine anglosajona, después de que mi directora de tesis, Annette Kuhn, hubiese conocido a Alberto Elena, supongo que en algún congreso. Este artículo salió publicado en el número 3 de la revista (octubre, 1995), lo cual demuestra que, desde sus inicios, *Secuencias* otorgó un lugar privilegiado a la teoría/historia feminista del cine, reciente campo académico prácticamente desconocido en este país por esas fechas.

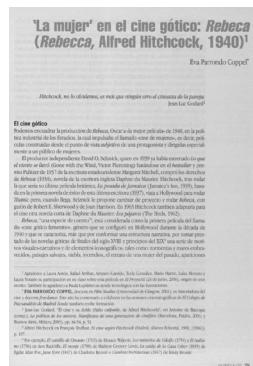
Personalmente, para mí lo mejor de esta publicación fueron dos cosas. La primera, su función de «excusa» para tejer lazos de amistad con «la pandilla» de *Secuencias*. Si no recuerdo mal, al primero que conocí, en el tren Madrid-Valencia (yendo a un Seminario sobre *Memoria y Arqueología del Cine* en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a principios de julio del 96), fue a Mikel Rodríguez, con quien, hará unos 15 años, me volví a encontrar brevemente en Segovia. Ya en este Seminario veraniego del 96, organizado por Vicente Sánchez-Biosca y por Vicente J. Benet («los Vicentes»), conocí también a Daniel Sánchez Salas y a Hilaria Loyo —futura colaboradora de *Secuencias* que, en esos momentos, estaba escribiendo su tesis sobre Marlene Dietrich—. De vuelta en los madriles, «los chicos» me presentaron a Marina Díaz, de la que me habían estado hablando largo y tendido.

El segundo beneficio que me aportó haber publicado este primer artículo en *Secuencias* fue que, a pesar de vivir en el extranjero, recibí unas copias del número y, por tanto, tuve fácil acceso al artículo de Imanol Zumalde «Movimiento perpetuo: la síntesis formal del concepto de viaje en *Río rojo* de Howard Hawks», uno de los artículos que más veces he releído en mi vida. Este artículo del semiótico vasco está emparejado, en mi cabeza, con otros dos a los que igualmente he recurrido en numerosas ocasiones: el artículo psicoanalítico «La inquietante cercanía del enigma: amor y verdad en la trama policíaca» de José Antonio Palao Errando (en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 17, 1994) y el artículo feminista «Con el demonio en el cuerpo: la mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)», de Georgina Torello (en *Secuencias*, n.º 23, 2006).

III. Ahora bien, para mí *Secuencias* no solo ha significado amistades, lecturas de artículos de calidad, entradas en textos filmicos... también sueños, textos oníricos. Pues Marina Díaz desplegó el sueño de que la lógica feminista tenía su encanto y, a finales de los 90, me descubrió el cine de Cecilia Bartolomé; con Valeria Camporesi pude soñar y hacer realidad el monográfico *Cine y mujer: (re)visiones feministas* (n.º 15, 2002); Begoña Soto literalmente me hizo soñar la conclusión de mi artículo sobre



Portada *Secuencias*, n.º 25.



Eva Parrondo «La mujer en el cine gótico: *Rebecca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)». *Secuencias*, n.º 25, 2007.

Rebeca (n.º 25, 2007); y, *last but not least*, Antón, el hijo menor de Daniel Sánchez Salas, dio sentido a este sueño cuando vino a merendar al Hotel Riazor con su padre una tarde del mes de marzo del 2023.



«Si estás con la muerte en los talones, *go North by North-west*», me dijo *en un sueño* Eva Marie Saint, el 19 de mayo del 2020.

¡Treinta años, madre mía, sí que es algo!

Resulta difícil creer que haya transcurrido tanto tiempo. Aún conservo un recuerdo vívido de los comienzos. En aquella época, llevaba ya varios años dedicada al estudio del cine español, inicialmente en el marco de un máster y, posteriormente, en mi tesis doctoral, que defendí en diciembre de 1994, el mismo año en que se publicó el primer número de la revista.

Fue Alberto Elena quien me obsequió ese primer ejemplar, en uno de aquellos encuentros en Madrid donde solíamos mantener prolongadas conversaciones sobre algunas películas del primer franquismo que despertaban nuestro interés. Algunas por su contenido propagandístico, que revelaba tanto sobre la dictadura, y otras, por cómo, de manera sutil y ocasional, dejaban entrever la voz de los vencidos.

Una de ellas era *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gràcia, 1948), que había descubierto en los archivos de la Filmoteca, allá por Dehesa de la Villa. Esta obra me había cautivado profundamente, aunque había encontrado escasa información sobre ella. Por ello, resultó especialmente gratificante descubrir que en ese primer número, Daniel Sánchez Salas le dedicaba un artículo completo. Era una señal muy prometedora de lo que la revista llegaría a ser. Conservo aún ese ejemplar, que leí con avidez, y en el que encontré, con gran entusiasmo, una nueva publicación académica que combinaba solidez y accesibilidad, presentándose con un formato práctico y un diseño innovador.

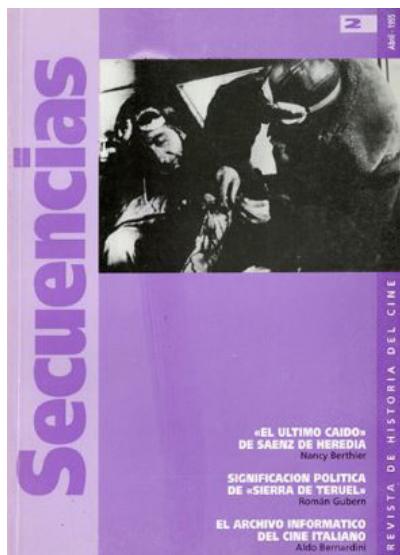
No mucho tiempo después, Alberto me invitó a contribuir a esta novedosa aventura con un texto para el segundo número de la revista, publicado en 1995. Es importante recordar, especialmente para los lectores más jóvenes, que en el mundo pre-internet, la internacionalización de la investigación no era tan sencilla como hoy. Las comunicaciones se llevaban a cabo por correspondencia, teléfono fijo a precio de oro, o en persona, y, en consecuencia, la interacción internacional era limitada. No recuerdo ahora por qué canal me llegó la invitación, pero sí que me llenó de una alegría indescriptible.

Formar parte de este proyecto que contribuía en España a la consolidación de un campo de investigación en el ámbito universitario representaba, para mí, un reconocimiento indirecto de mi labor académica incipiente, recién concluida la tesis y con las eternas dudas sobre el valor de mi trabajo. Que además la propuesta viniera de Alberto, a quien admiraba profundamente, fue un honor inmenso, por lo cual siempre le estaré agradecida.

Mi texto, titulado «*El último caído* de Sáenz de Heredia: un poema documental sobre Franco», presentaba un aspecto totalmente inédito de mi doctorado: la última película del llamado «cineasta del régimen», que ningún historiador había mencionado y cuya existencia documenté gracias a una serie de descubrimientos fortuitos en el Archivo General de la Administración. En mi análisis, demostraba cómo este proyecto frustrado reflejaba la rápida obsolescencia del discurso hagiográfico pocos años después de la muerte del dictador. Cuando me llegó el ejemplar impreso, fue una experiencia casi equiparable a recibir la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Ver mi nombre en la portada, junto al del eminente Román Gubern, que tanto me había alentado durante los cuatro años de la tesis, fue un momento inolvidable.

Desde esa experiencia inaugural, he seguido de cerca cada número de *Secuencias*, convirtiéndome en una fiel lectora y seguidora de la revista. La invitación a escribir con

motivo de la conmemoración del 30 aniversario de la publicación ha reavivado en mí el profundo placer de sentirme parte, aunque sea desde la distancia, de la distinguida comunidad de especialistas en cine español. Expreso a todo el equipo, aparte del más sincero agradecimiento, mis felicitaciones por haber mantenido viva esta valiosa iniciativa durante tanto tiempo y les deseo muchos años más.



Portada *Secuencias*. n.º 2.



Nancy Berthier «*El último caído* de Saenz de Heredia: un poema documental sobre Franco». *Secuencias*, nº 2, 1995.

Secuencias, etiquetado bizarro para un proyecto hermoso

Recuerdo que cuando se inició el proyecto de hacer una revista de cine, dentro del marco del Programa de investigaciones cinematográficas de la Universidad Autónoma de Madrid, hubo un pequeño debate sobre qué nombre darle. No recuerdo qué otras opciones había, pero la definitiva fue la referencia a este término algo insípido de las «secuencias», unidades narrativas características del cine de ficción e identificadoras de su naturaleza. Desde la distancia, me parece que este nombre hacía eco (quizás inadvertidamente) del debate que vivía la historiografía del cine a mediados de la década de los noventa del pasado siglo, en el que todavía rezumaba la teoría textualista, pero el culturalismo se abría paso ordenando nuevos intereses que fueran más allá de la semiótica o de la crítica de cine bien informada. Quizás no fue tan buena idea esta identificación, pues la Historia del cine fue y sigue siendo la identidad de la revista que en su línea editorial anunciaba nuevos tiempos que, precisamente, conculcaban la preminencia de lo narrativo como guía para acercarnos al cine.

La idea de promover un espacio para la publicación de la investigación en este ámbito, que pudiera nutrirse del trabajo internacional traducido (que ha sido poco), pero sobre todo de la investigación regular de los académicos *seniors* y de los logros de los más jóvenes que se lanzaban a la escritura de tesis, habla de un proyecto que mezclaba lo idealista con lo pragmático. Sin duda, en los inicios no estaba el mundo de la academia cifrado en los términos de índices y cuantificaciones que vive ahora. La publicación de artículos que fueron vertebrando un campo disciplinar que apenas tenía recorrido académico era una respuesta más del modo en el que la ciencia y las humanidades han establecido sus ámbitos de diálogo; *Secuencias* era un proyecto ilustrado y modernizador, generoso y obstinado. Poder publicar dos números anuales, donde los artículos se acompañaban de la reseña de actualidad relacionada con el patrimonio cinematográfico y con las novedades de publicaciones (y después de las ediciones de material audiovisual) era una oportunidad y una apuesta para mantener vivo el contexto de la historiografía del cine y el intercambio de ideas y conocimientos.

Personalmente, *Secuencias* inició mi carrera antes de que esta tuviera ningún tramo, ni ninguna significación, quizás ni siquiera para mí. Ahora me parece imposible pensar en lo que he ido estudiando y trabajando sin todos los años que he pasado dentro y luego algo más fuera de *Secuencias*. La convivencia con mis compañeras y compañeros de los distintos momentos de la revista me hicieron aprender gran parte de lo que luego he intentado forjar en mi trabajo, pero también en el sentido de mapa que ha guiado mi propio discurso narrativo como investigadora, si este merece un relato más allá del biográfico. *Secuencias*, el comité de redacción y sus contenidos fueron siempre un foro donde encontrar afinidades, pistas, ideas y luces para vislumbrar a los



Portada *Secuencias*. n.º 10.

interlocutores para el trabajo y las rutas que seguir. Menciono la revista como si fuera un sujeto colectivo (cosa que no es) y me sorprende pensando que buena parte de mis mejores colegas y amigos han sido personas que están o han estado en la revista (o muy cerca de ella) que sigue siendo una alegría recibir en cualquiera de sus formatos de números regulares o de los monográficos.

Confieso que mi visión del estatus actual de la Historia del cine es borrosa y no tengo claro qué debates forja ahora su espacio público como disciplina, pero me agrada pensar que *Secuencias* sigue siendo un lugar donde se publica la investigación que acontece y que sirve para que podamos seguir acercándonos al cine desde nuestro conocimiento informado y amante. Sigo creyendo que el nombre no es adecuado, pero ya no puedo pensar en que la revista tuviera ningún otro, pues todos estos años ha conseguido un relato coherente a través de todas sus entregas secuenciales. Y me resulta un honor formar parte de él.

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Nuevas y viejas zonas de interés

Hubo un tiempo en que la cultura cinematográfica era en España ajena a la universidad y a sus exigencias académicas. El cine yacía, perezoso o gozoso, en la pluma de críticos y cinéfilos; a lo más, del erudito que recopilaba textos para festivales. Pioneras universidades hacían sus pinitos en una práctica que miraba al cine, pero se inclinaba ante la televisión. Esos dos mundos no tenían ni tiempo ni ganas de mirarse a la cara: más que enemigos, se ignoraban. De esto no hace tanto, pero el horizonte cambió en apenas unas décadas. Hoy, las titulaciones de comunicación audiovisual se engalanan con vestuarios pseudocientíficos que creen ver en los *retos de la comunicación* un salvoconducto y el cine les suena a antigualla de nostálgicos.

En el período de su constitución académica, el cine fue sustento y matriz de reflexiones históricas, estéticas, narrativas, sociales, que luego se proyectaban sobre otros medios posteriores. Cuestión de genealogía, entre otras. El cine era la primera gran industria de espectáculo transnacional en la que formas de expresión e imaginarios se forjaron. En esos años de promesas nació una revista modesta, extraída con fórceps de presupuestos raquíticos, pero con una pasión viva que surgía de un programa de doctorado de la UAM: *Secuencias*. Su apuesta fue histórica. Vicente Benet y yo mismo fuimos sus hermanos desde *Archivos de la Filmoteca* apenas dos años antes. Alberto Elena, inductor intelectual de *Secuencias*, tuvo en su entorno figuras que ahora son ya incuestionables, al menos para mí, en el mundo de la reflexión sobre el medio: María Luisa Ortega, Daniel Sánchez Salas, Marina Díaz. No deseo olvidar a nadie, pero no puedo mencionarlos a todos.

La consigna era doble: resistir un número más, no sucumbir. Austeridad, pero, sobre todo, rigor, esfuerzo por alcanzar una autoría especializada, cuando los autores estábamos todavía acostumbrados a escribir sobre todo lo que se moviera (en la imagen). Aquella labor de *Secuencias* resulta hoy ya difícil de imaginar: nacía de una pasión por saltar la barrera nacional y era un síntoma de que el cine podía ser una clave para entender la cultura de masas. Pues bien, esa zona de interés entronizada en la universidad con tanto esfuerzo ha sido hoy sacrificada al tótem de la comunicación audiovisual, entendida como *marketing* y elogio del presente. Entre la espada y la pared: o bien el deleite del arte (departamentos de Historia del Arte) o nuevos retos del último silbido.

De ese otro tiempo, tan próximo y a la vez tan remoto, procede *Secuencias*. Treinta años después de su fundación sigue siendo un modelo de coherencia y persistencia con su origen: hacer del cine un motivo de dignidad académica, como todavía se practica en algunas universidades europeas o americanas. Quizá quedemos pocos, pero, eso sí, estamos unidos... gracias a vosotros.



Portada *Secuencias*, n.º 52.



Portada no publicada *Secuencias*, n.º 52.

Carta a Alberto

Querido Alberto:

Me han pedido desde *Secuencias* unas palabras sobre los treinta años de la revista: un ejercicio de memoria, recuerdo y regocijo. Aprovecho pues la ocasión para mandarte unas líneas y contarte cosas de los diez años que no andas por aquí. Cierto que te debo una comunicación. Pero ya sabes: lo vas dejando y como quien dice sin darte cuenta pasa el tiempo.

Quería contarte algunas cosas de estos últimos tiempos. Algunas de sus raíces son anteriores a 2014, pero sus concreciones actuales eran en ese tiempo imprevistas. El efecto es que el cine (y la experiencia filmica) está en una dimensión distinta de la que conocimos y en la que nos formamos. Te sorprenderá saber los cambios en los alumnos (y por supuesto en los profesores). No lo creerás, pero es cierto: ahora mencionas en un aula una famosa escena de *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957) y ¡sorpresa!, no la ha visto nadie. Literal, y no te hablo de Kurosawa.

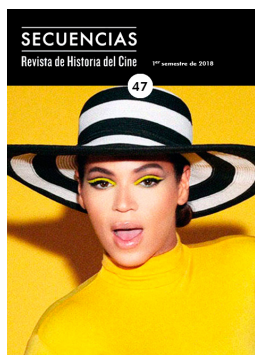
Desde luego que el cine como industria es un negocio de limitada trayectoria: sin embargo, las transformaciones sociales y económicas contemporáneas lo han convertido en parte destacada de las formas de capital cultural. La actividad filmica ahora se conecta, entre otros factores, con las formas de patrimonio y de herencia cultural de los países. Más aún: con el impulso de las teorías que conectan el placer del espectador a las emociones se ha abierto una veta en la que, hoy día, la mística del cine supera como valor a las películas, y, por supuesto, al volumen económico que estas consiguen en las salas. Además, el cine ha sido capaz de diseminarse en el interior de otras industrias como la moda de lujo, que necesita que exista como intangible de sus empresas la ‘alfombra roja’ de Cannes o de Hollywood, sin importar mucho las películas concretas (pero no las actrices y, menos, los actores).

En suma, amigo Alberto, el cine de la contemporaneidad no ha mejorado sus datos económicos, pero ha mejorado el capital simbólico que posee para los intangibles de otras industrias o mercancías. Fíjate que no insisto en la proliferación de rutas turísticas cinematográficas. Pienso en ello en las estrategias de *mentoring* de una corporación con productos de lujo como Rolex. Durante mucho tiempo los relojeros suizos trabajaban su reputación con el *master* de tenis de Wimbledon, sobre lo que no hay mucho que comentar por lo evidente. Ahora presenta *Rolex and the cinema*. Sinceramente me parece impresionante. Creo que debemos empezar a pensar el cine, en otros términos. Tal vez como dice Rolex: «Supporting Excellence. Perpetuating the Arts. Inspiring Hearts & Souls. Types: Cultural Heritage, Architecture, Visual Arts, Film». Maravillas, como ves.

Acabo, que se hace tarde. He dejado para el final, aunque tal vez te lo hayan dicho, que a la amiga Valeria le nombraron directora de la Filmoteca Española. Estupenda adquisición para el Estado. En TECMERIN hicimos un volumen de recuerdo tuyo en el que colaboraron algunos buenos y buenas amigas como Farshad, Minerva, María Luisa, Alejandra y alguno más de los jóvenes. Lo editamos conjuntamente con el Instituto de Cine español de la Universidad Carlos III de Madrid (Uc3M), una nueva iniciativa y desde luego un libro que seguro que te gustarían.

Da recuerdos allí a los amigos.

Abrazos. Águilas, 1 de septiembre de 2024.



Portada *Secuencias*, n.º 47.

*Hay que lavarse los ojos y ver las cosas de otro modo.
Hay que lavar las palabras
y las palabras han de ser el aire mismo, la misma lluvia.*
(Sohrab Sepehri)

Tengo en el despacho de mi casa veintisiete números de *Secuencias*, entre el 7 y el 39, en papel, con su formato manejable y su diseño cada vez más cuidado. Ahora solo hay que entrar en la web y ahí están todos, desde el primero hasta el último. Reconozco que es muy fácil buscar contenidos en formato digital y es muy fácil también compartirlos: de hecho, gracias a la digitalización completa de la revista, he podido enviar últimamente a un amigo cineasta todo lo que en *Secuencias* fue apareciendo sobre Eisenstein en México. Me gusta, sin embargo, saber que tengo esos números en papel, poder tocarlos. Algunos me han acompañado en viajes y los he leído en lugares cuyo recuerdo se ha quedado mezclado en mi memoria con el de lo que leí durante aquellos días en la revista.

Conocí *Secuencias* a través de su fundador, Alberto Elena, cuando tenía ya varios años y unos cuantos números. La sigo desde entonces. Y, sin embargo, tardé en darme cuenta de algo que la hacía singular, además de tratarse de una de las escasísimas revistas en español dedicadas a historia del cine: la atención a lo que el propio Alberto, en su momento, llamó *cines periféricos*. Ya en el primer número de la revista encontramos un artículo sobre Eisenstein en México, una nota —un breve artículo— de Alberto Elena acerca de la prehistoria de los cines árabes y la reseña de un volumen italiano sobre el cine de esa parte del mundo. Desde entonces, con distintas direcciones y equipos de redacción, *Secuencias* ha sabido mantener y ampliar esa atención, dedicando monográficos —además de los artículos y reseñas habituales—, por poner solo algunos ejemplos, al documental latinoamericano, al cine indio o a los cines africanos. Aquel primer número también dedicaba un amplio espacio a la que ha sido siempre otra de las grandes preocupaciones de la revista: la investigación sobre cine español en todas sus vertientes y la atención a lo que sobre ello se publica en España y fuera de ella. No se trata sin embargo de dos focos de atención únicos o principales: nada que tenga que ver con el ámbito de la historia del cine ha quedado fuera de los intereses de la revista, desde el problema del archivo hasta los distintos modelos teóricos y metodológicos mediante los que abordar el objeto. Y sin embargo, la revista ha ido consiguiendo una manera especial de ser única, modélicamente coherente, más allá de lo que hemos ido aportando quienes hemos firmado cada artículo, coordinado cada monográfico, realizando las reseñas. *Secuencias* ha sabido siempre ir recreando un equilibrio muy propio, que conjuga la importancia de lo local en el conjunto de lo transnacional, comprendiendo lo actual como parte del proceso histórico y atendiendo a las transformaciones en los modos de acercarse a lo cinematográfico, pero sin dejarse arrastrar por exclusivismos académicos. Así nos ha ayudado y nos anima a mantener atento el espíritu y limpia la mirada, como sugería Alberto Elena colocando los versos de Sepehri que abren esta nota como epígrafe al inicio de su libro sobre Abbas Kiarostami.



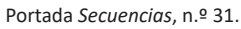
Portada *Secuencias*, n.º 54.



Fernando González «El cine y la literatura de Mia Couto. Coproducciones mozambiqueñas». *Secuencias*, n.º 54, 2022.



Portada *Secuencias*, n.º 41.



IMÁGENES DEL CIELO.
TRES CALAS EN EL CINE EXTRANJERO DE LA GUERRA CIVIL
Images of the Sky. Three Ports in Foreign Cinema of the Spanish Civil War
Dora García Sáenz

RESUMEN

El presente artículo analiza el programa mediático de los sucesos televisados de la guerra civil de 1936-1939 en España. El estudio se centra en el análisis de los contenidos de los programas de noticias de la época, así como de los programas de propaganda de la época. Se analiza el contenido de los programas de noticias de la época, así como de los programas de propaganda de la época. Se analiza el contenido de los programas de noticias de la época, así como de los programas de propaganda de la época.

ABSTRACT

This essay intends to make three arguments on international relations of the Spanish Civil War, emphasizing how the conflict and foreign-policy interests from both the United States and the Western Bloc were intertwined. The author starts with a brief analysis of the consequences of the conflict, which seems to be a driving force to eliminate some of the fears of the foreign intervention in both military and economic sense. First, the text focuses on the work done by Soviet consulates in Portugal, Kertala and José Izquierdo for the internationalization of the movement. It highlights its agenda in the events of 1936, the main objective was to attract support from all of the side to limit fascist intervention, secondly, the text studies the focus adopted by the magazine to reach its approach by the frontier side, specifically in the Editorial Americano's fiction-discourse produced by ALCER. Finally, it analyzes the British role in a negative (radio station and British Embassy, 1936) and by the particular place from the air to build the frontier zone.

Keywords: Internationalism, anti-war, Spanish Civil War, newspaper, geography, Editorial Americano.

(18) MONTE CARLO LAPOINTE es doctor en Comunicación Audiovisual. Ha sido docente, docente-apoyo de la asignatura de Lengua y Literatura en la escuela Nueva York y es profesor en la escuela. Ha dirigido clases de teatro y ha sido dramaturgo en la Universidad de Valencia y ha participado en diversas reuniones académicas en relación con la actividad del docente del Facultad Interamericana de Comunicación (Intermedia Media). Desde joven se aficiona a la redacción de la serie artística de la Filmoteca. Participaciones en congresos como "Lenguaje Cinematográfico" y "Lenguaje Cinematográfico, teoría y práctica", en "Coloquio: el cine de la memoria" (Jorge Ibarra, México).

Sonia García «Imágenes del cielo. Tres calas en el cine extranjero de la Guerra Civil». *Secuencias*, n.º 31, 2010.

Comienzo a escribir este texto con el vértigo que produce asomarse a los 30 años que cumple *Secuencias*, una revista que me ha acompañado durante más de media vida. Es algo de lo que es difícil hablar con ese rigor que se presupone al registro académico y que, como decía un querido profesor, a menudo es un *rigor mortis*. Por una parte, porque los afectos que me unen a algunas de las personas que han dado vida a esta revista van mucho más allá del mundo académico; por otra, porque *Secuencias* está muy viva. *Secuencias* ha sido y es para mí una fuente de conocimiento, un espacio de pensamiento y un entorno de afectos y de valores compartidos. No es poca cosa, en los tiempos en que vivimos.

Volver la vista atrás para observar, con el privilegio que otorga la perspectiva, los 30 años que cumple *Secuencias* es para mí retrotraerme a mis comienzos como investigadora y como parte del equipo de *Archivos de la Filmoteca*, una revista que siempre se consideró hermana de *Secuencias*. Era un tiempo en el que internet era todavía una cosa extraña e incipiente, en el que las revistas se leían en papel (normalmente de principio a fin) y en el que las publicaciones académicas no estaban sometidas a la dictadura de los *rankings* que hoy en día establecen grandes corporaciones que han sabido convertir la producción de conocimiento en un negocio muy rentable. El éxito de una revista se medía por el reconocimiento que le otorgaban sus lectoras y lectores y por el grado en que era capaz de romper barreras geográficas y generar diálogo en el seno de la comunidad investigadora. En ese sentido, *Secuencias* ha sido para mí una escuela, del mismo modo que lo fue *Archivos*.

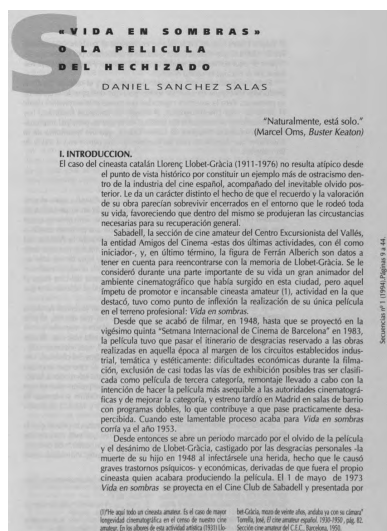
Felizmente, *Secuencias* ha sobrevivido en tiempos hostiles y a pesar de las heridas. Falta, y nos hace mucha falta, Alberto Elena, su fundador. Ya no podemos acariciar las páginas de la revista, y es más difícil que nos encontremos por casualidad ese artículo que no estábamos buscando, pero con el que nos topamos al avanzar en nuestra lectura, y resulta que es toda una revelación. Falta Alberto, pero han estado y están Daniel (Sánchez Salas), María Luisa (Ortega), Laura (Gómez Vaquero), Marina (Díaz López), Ana (Martín Morán) y toda una familia que no ha dejado de crecer. *Secuencias* conserva intacto el reconocimiento de sus lectoras y lectores y sigue abriendo espacios de diálogo en el seno de la comunidad investigadora, no solo a través de la siempre esperada publicación de nuevos números, sino también con la publicación de su antología *La seducción del caos* en 2009; con la creación —en colaboración con el grupo Tecmerin, del que tengo el honor de formar parte—, del Premio Alberto Elena de Investigación sobre Cines Periféricos en 2015; o con la curaduría del ciclo de películas con el que se conmemora este 30 aniversario en Filmoteca Española en 2024. *Secuencias* sigue siendo publicada en español y en abierto por una universidad pública, la Universidad Autónoma de Madrid. Es de acceso libre y gratuito. Cada número sale a la luz con el generoso esfuerzo y el trabajo desinteresado de un pequeño equipo de personas que se mueven por amor al conocimiento. *Secuencias* está viva y será un faro al que mirar cuando haya que buscar (recuperar) dentro de la academia referentes de revistas que obedezcan a una lógica no capitalista. Quizá para algunas personas sea más fácil imaginar el fin del mundo, pero muchas otras creemos, como Ariella Aïsha Azoulay, que este mundo puede y debe ser compartido —también en y desde la academia— no como un lugar al que pertenecemos o que nos pertenece, sino como un lugar que nos importa, que queremos preservar y que construimos en común.

Creo que el mayor balance que puedo hacer de *Secuencias* es que hay contadísimas empresas o proyectos (y aquí entra de todo: desde revistas o periódicos a un programa de televisión y hasta electoral) que una vez en marcha o ya muy avanzados, por ejemplo, al cabo de tres décadas —y es el caso—, podrían volver a suscribir palabra a palabra sus principios programáticos o su editorial de arranque, sin tener que tragarse ninguna de aquellas palabras. *Secuencias. Revista de cine* es, sin duda, uno de esos proyectos, ya una realidad decana. A lo largo de todo este tiempo de producción no ha desmayado o atenuado —no digamos renunciado— ni a una sola de las intenciones que impulsaron su creación. Muy al contrario, se ha mantenido fiel a ellas y las ha dimensionado e intensificado. *Secuencias* es —en un sentido vocacional, profundo— la misma revista del primer día. Renovando su arraigo a sus orígenes: al interés por los estudios cinematográficos enfocado desde la universidad; su voluntad —y cito por su editorial de octubre de 1994— de «suministrar un foro de discusión a los historiadores de cine (...), dotar de la justa dimensión académica a unos estudios que no siempre han recibido la atención que merecen de la universidad española»; su apertura a «cualquier clase de colaboraciones relacionadas con la historia del cine, con sus múltiples enfoques y orientaciones, fomentando siempre investigaciones originales y la atención a campos habitualmente descuidados o todavía poco desarrollados» y su objetivo final de «contribuir a reforzar la creciente vitalidad de los estudios de historia del cine en España». Pues esto ha sido y sigue siendo *Secuencias*. Todo permanece intacto. No hay más que ver su sumario de temas novedosos y revelaciones, de firmas veteranas y de firmas nuevas (en su día, ahora ya consolidadas, de referencia).

Me es inevitable, añadido a lo dicho, que *Secuencias* es —entiéndase— «la revista de mi hermano». De Daniel Sánchez. Y eso la convirtió desde sus inicios en una prolongación de nuestra conversación sobre cine. Conversación menos asidua o continuada de lo que desearíamos los dos, por razón de la distancia física. Así, *Secuencias*,



Portada *Secuencias*, n.º 1.



Daniel Sánchez Salas «*Vida en Sombras* o la película del hechizado». *Secuencias*, n.º 1, 1994.

en lo personal, tiene un vínculo de seguimiento. Cada texto escrito por él o su trabajo editor en los temas y confección de cada número me habla de sus intereses fílmicos —comunicados y compartidos, a su vez, con el equipo, en el que también tengo amigas y amigos muy queridos y muy admirados— añadiendo, por tanto, también en lo fraternal, secuencias nuevas. Con una de ellas, *Vida en sombras, o la película del hechizado*, el primer título en portada del primer número, mi hermano contorneaba, de entrada, una órbita de pensamiento sobre el cine, que le define. Y al que me siento completamente afín, en su poética y fantasmagoría. Y en la cita *keatoniana* con la que se encabeza y que proclama la irreductible soledad del poeta (y del espectador). Pero además, y hablando de fraternidad y magisterio, *Secuencias* es la revista, claro está, de la persona excelentísima y magistral, un verdadero ascendente generacional, que fue Alberto Elena, a quien no puedo dejar no solo de recordar, si no de ver y escuchar —y siempre me conmuevo al hacerlo— a cada página de lo publicado durante estos treinta años. Realmente, Alberto fue el padre de tantos hermanos que seguimos dedicándonos a certificar por escrito este oficio de sombras. De secuencias.

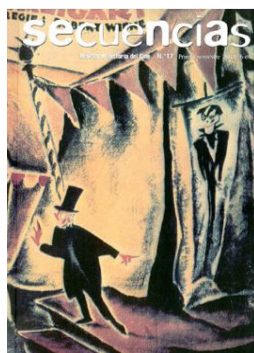
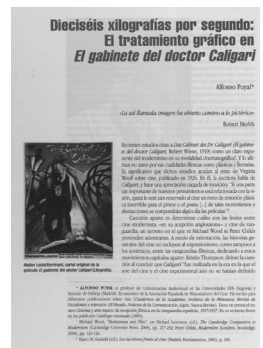
Durante los años sesenta y setenta surgieron los llamados Tercer Cine (Latinoamérica) y Cine del Tercer Mundo (países árabes, Asia, África), que después se convirtieron —ya entrados en tiempos de descolonización cultural y corrección política— en cinematografías emergentes o periféricas. Y esta última denominación nos va a servir para entender la vocación de *Secuencias*, al abordar temas la mayoría de las veces periféricos. Porque además de ocuparse de los terceros cines desde el primer número, la revista no ha dejado de prestar atención «a campos habitualmente descuidados o todavía poco desarrollados» de la historia del cine, tal y como Alberto Elena explicaba en el Editorial del primer número (1994, p. 5).

Pues bien, esos aspectos habitualmente descuidados son los que le han otorgado su condición periférica, entendiendo periferia no tanto en el sentido marginal del término como en el tangencial. El otro eje de la revista ha sido el estudio del cine español, con una dimensión «que complementa la más rigurosa de las investigaciones históricas propiamente dichas», seguía explicando su fundador en la presentación del segundo número (1995, p. 5). Reseñables son los artículos sobre las revistas *Cine Experimental* y *Primer Plano* o sobre el cineclub y las conversaciones de Salamanca; o las películas *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1949), *Juguets rotos* (Manuel Summers, 1966) y *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà, 1990). Ese enfoque complementario ha conseguido recuperar títulos y directores del cine español vagamente conocidos o estudiados.

Muestra de tales acercamientos a la periferia son los números monográficos dedicados a temas tan diversos como el cine Súper 8; África y su diáspora; Festivales cinematográficos; El nuevo Bollywood; Cine en el espacio del arte; Comedia gamberra; Documental latinoamericano; Pornografía; o Imagen y educación. En definitiva, *Secuencias* cubre una periferia geopolítica, pero también una periferia temática que no deja de sorprender a los lectores avisados cada vez que se publica una nueva entrega. La presentación de los números en espacios públicos, acompañada a veces de proyecciones, supone además un lugar de encuentro entre los estudiosos consolidados y las nuevas voces.

Con todo, en sus treinta años de existencia, *Secuencias* ha terminado por ser una super-viviente entre las revistas académicas sobre cine en España —piénsese en las tristemente desaparecidas *Archivos de la Filmoteca* y *Cuadernos de la Academia*—, así como un referente para las nuevas publicaciones que fueron apareciendo (*L'Atalante*, *Fotocinema*).

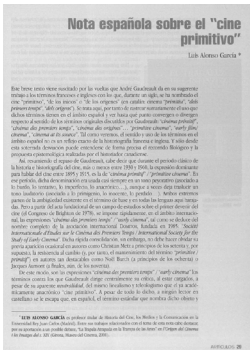
Vaya este saludo —académico y cariñoso a un tiempo— para una revista que ha sabido compaginar la seriedad de las propuestas con la afectuosidad en el trato a sus autores.

Portada *Secuencias*, n.º 14.Portada *Secuencias*, n.º 17.Jaime Iglesias «*Juguets rotos*: un documental de autor en el contexto del nuevo cine español». *Secuencias*, n.º 14, 2001.Alfonso Puyal «Dieciséis xilografías por segundo: el tratamiento gráfico en *El gabinete del doctor Caligari*». *Secuencias*, n.º 17, 2003.

No, *Secuencias* nunca fue la Otra



Portada *Secuencias*, n.º 26.



Luis Alonso «Nota española sobre el cine primitivo». *Secuencias*, n.º 26, 2007.

Me escriben (Laura, Daniel, María Luisa) para que escriba a cuenta del 30 aniversario de *Secuencias*. Y mi primera reacción es decir ¡no! No sé si a la manera del *Bartolo* de Palop o del *Bartleby* de Melville. Malos referentes: ninguno de los dos hubiera sido tan tajante en su respuesta, entre el «mejor, mañana» del uno y el «preferiría no hacerlo» del otro. Y en esas, entre la desgana y el rechazo, acabo escribiendo; aunque solo sea por resolver el enigma del título.

Secuencias siempre fue, creía yo, la «otra» —dejen que les retrase el nombre de la «una»—, con la figura siempre eminente y nunca arrogante de Alberto Elena a los mandos y en los fogones. Según pasa el tiempo, se reduce el número de aquellas personas a las que aún puedo considerar como maestras de vida y escuela. Casi bastan los dedos de una mano para señalar los que aún se mantienen ahí. Alberto Elena fue/es uno de ellos. Y sí, son todos hombres; ¡qué pena!, una cuestión de época; quizás por ello las mujeres dominan desde entonces mi pequeño grupo de colegas.

Mentiría si dejara que alguien creyera lo contrario. Nunca pertenecí al laborioso y exquisito círculo del profesor Elena, tan lejano y cercano en la margen izquierda del Manzanares. Ellas y ellos saben que esa era la imagen que proyectaban más allá de Cantoblanco; al menos, desde Moncloa. Era de suyo pensar *Secuencias* como la «otra». Y, aun así, Alberto siempre estuvo ahí, dispuesto a brindarme su firme y discreto apoyo. Caigo entonces en que la suya es una de las cuatro publicaciones españolas sobre la que está construida, sin apenas ser consciente, mi menesterosa carrera académica. En *Secuencias* he publicado una buena parte del medio centenar de mis densas y opacas reseñas de libros. Y desde esa marginal pero continuada posición algo podría decir sobre la siempre sorprendente eficiencia y excelencia de sus sucesivos equipos de redacción.

Toca pues ir resolviendo —es decir, enredando— el enigma. Pues contra lo que algunos habrán intuido —aquellos con los que comparto edad, década arriba o abajo—, la segunda de esas cuatro revistas para mis reseñas, *Archivos de la Filmoteca* (Valencia, entre 1989 y 2020) no es ni la «una» ni la «otra» respecto a la que *Secuencias* sería la «otra» o la «una». Podría partirse de una supuesta barrera entre sus perspectivas fundacionales: semiótico-textuales e histórico-sociales. Pero tal contraste fue solo un punto de partida para un final brillante camino paralelo en lo que decían ser: revistas universitarias de estudios cinematográficos. Y, remarco aquí —es donde me detendría si hubiera un tiempo para el debate— el doble o triple sentido que puede tener ese adjetivo de lo universitario —lo corporativo, lo académico, lo comunitario—, que cada una de ellas conjuga de una concreta y diferente manera en su larga vida.

Ahora sé que me hubiera gustado llegar allí; solo tenía que seguir la vereda del río o la línea del Cercanías y llamar a la puerta. Lo sé. Porque la exquisitez nunca tuvo en *Secuencias* nada que ver con el elitismo... o con otros «ismos» que mejor no sacar a colación. Y porque una parte de aquel círculo que se formó en torno a Alberto Elena forma una parte esencial de mi pequeño grupo de colegas de trabajo en la actualidad. Y, finalmente, porque la «una» sobre la que, para mí, *Secuencias* se fabulaba como la «otra» era solo un sueño o, mejor: el recuerdo de un sueño al que por edad solo llegué como lector apremiante y compulsivo de su última etapa, justo el año anterior

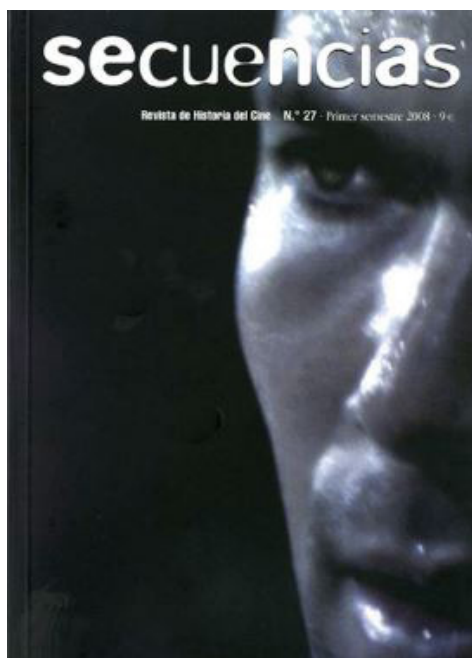
en el que yo empecé a escribir. Y hablo, claro —pero aquí se quedan fuera de todo posible pronóstico los más jóvenes que estén leyendo—, de la revista *Contracampo* (Valencia, 1979 y 1987). Ella era para mí «la una», la única. Aunque respetando sus afanes psicopolíticos y semioanalíticos seguramente el término exacto sería la «Otra». Ya ven donde lleva este cambalache por identidades y alteridades.

Años después, justo en los años iniciales del aniversario que aquí nos convoca, pude vivir—metido de lleno en su consejo de redacción— algo de las razones y las pasiones de aquel ideal contracampista en una revista antiacadémica de corta vida: *Banda Aparte* (Valencia, entre 1994 y 2001), poco después reformulada y reiniciada a las orillas de otro mar en *Shangrilà* (Santander, de 2006 a la actualidad). Pero ya de vuelta en el presente me paro. Así evito —mejor, mañana— mencionar incluso el nombre de las revistas universitarias que supuestamente dominan hoy, en sus derivas de impactos y prebendas, el panorama de nuestro campo de estudios y trabajos. Respecto a ellas, *Secuencias* es ya —sigue siendo— la una.

Una página para *Secuencias*, algo más que una revista de historia del cine.

Estaba inscrita en el doctorado en Historia del Cine de la Autónoma de Madrid y tenía veintitantos años. Después de muchas dudas y de cruzarme fortuitamente con un amigo que me habló maravillas de los profesores del programa, me encontré estudiando, casi por primera vez, algo que me entusiasmaba y me recordaba que apenas sabía nada.

La gente de la UAM era, según yo lo viví, una isla en medio de las incertidumbres de aquellos años, en los que finalmente decidí que empezaría y terminaría una tesis. Alberto Elena me propuso escribir una primera reseña para *Secuencias* sobre el monográfico de Ozu que había publicado la revista *Nosferatu*. Después, otra sobre *La búsqueda de la felicidad*, de Stanley Cavell, que me costó más que ninguna, pero también continúa siendo uno de los libros sobre cine que me permito seguir recomendando. Y así, en ese mismo año 2000, acabé sentándome en la mesa del Vips de la calle Fuencarral, ya desaparecido, donde se reunía el equipo de redacción de *Secuencias* bajo la orden del día que Alberto solía traer en un papelito minúsculo, pero que daba para varias horas de conversación en las que se iban resolviendo casi todos los temas pendientes para los futuros números. Recuerdo escuchar e intentar retener nombres, temas y referencias que luego tendría que buscar y, poco a poco, empezar a decir alguna cosa sin saber si realmente estaba acertando en algo. También recuerdo imaginar una «secuencia» (que nunca llegó a producirse) en la que, después de un largo rato de conversación, aprovechaba un instante de silencio para sacar sonoramente un paracetamol del blíster, dejándolo caer encima de la mesa como señal de que mi capacidad de atención llegaba a su fin.



Portada *Secuencias*, n.º 27

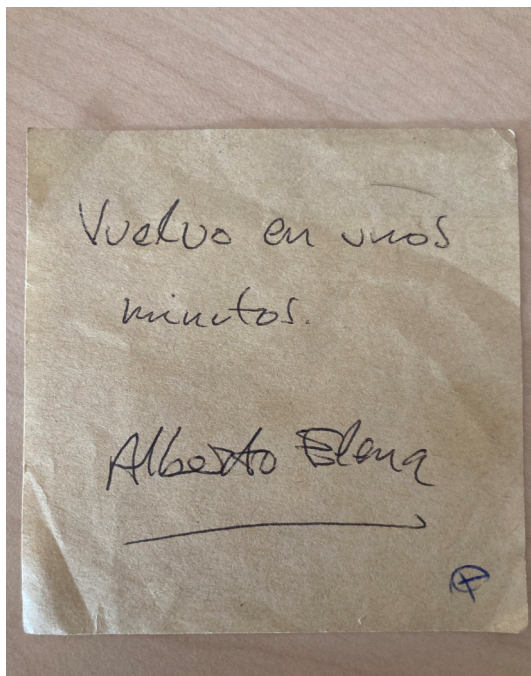
Ese equipo, conformado entonces por María Luisa, Daniel, Alicia, Marina, Valeria, José Luis, Lidia, Luis y Alberto, y el trabajo posterior como jefa de redacción de la revista fueron un espacio de aprendizaje continuo y me hicieron consciente de que pertenecía a una comunidad, llena de otros nombres que acabarían siendo colegas e incluso amigos con el paso del tiempo. Ese sentimiento de pertenecer a algo más grande (entonces mucho más grande y ahora de nuevo mucho más grande aun) y de tejer una red de afectos imprescindibles, de ir aprendiendo a establecer criterios, a conformar una cartografía de lo que estaba ocurriendo en los estudios de cine y más allá, la convicción de que había (y hay) un trabajo riguroso y esforzado detrás de los envíos de los y las investigadoras que mandaban sus trabajos o publicaban libros, el progresivo abandono de la cinefilia sin acabar de deshacerse del apasionamiento... Tanto ella como yo nos hacemos mayores, pero *Secuencias*, algo más que una revista de historia del cine, ha marcado en gran medida mi forma de trabajar y me dio la posibilidad de hacerlo de una manera honesta. Me siento muy agradecida por ello.

Me llega el correo invitándome a escribir unas líneas para la celebración del 30 aniversario de *Secuencias* prácticamente a la vez que la noticia de que me han concedido, en la universidad, un despacho un poco más amplio y luminoso que el que hasta ahora ocupaba. Parece que ambas cosas no tienen ninguna relación. Pero quizá no es así.

Me incorporé a la UC3M con el inicio del curso 2014/2015. Mi llegada a Madrid, unos meses antes, había coincidido con el fallecimiento de Alberto Elena. Nunca le di una importancia especial a esa coincidencia. Sí recuerdo, sin embargo, que cuando me tenían que asignar un despacho, alguien (supongo que algún colega que esos momentos estuviese al cargo de ese tipo de gestiones en el departamento) me preguntó, con delicadeza, si tenía alguna objeción en ocupar el despacho que, hasta hacía unos meses, había sido de Alberto. Acepté sin pensarlo mucho. Por supuesto, la persona que me planteó la cuestión me dijo que todas las cosas de Alberto habían sido convenientemente retiradas y no iba a tener que enfrentarme a algo que podía ser doloroso (Alberto fue, por dar un dato singular, la primera persona que me invitó a participar en un proyecto de I+D+i). Y así era. El despacho estaba completamente vacío cuando accedí por primera vez. Pero al cerrar y sentarme en la silla, pude ver que en la puerta se había quedado el típico *post-it* amarillo pegado. Me levanté y me acerqué para ver qué decía: *Vuelvo en unos minutos. Alberto Elena*.

El descubrimiento me agitó bastante. Creo que llamé a Marina Díaz y se lo conté (igual esto lo he fantaseado a posteriori, porque tampoco recuerdo mucho de esa posible conversación). Dudé qué hacer con la nota. Finalmente la guardé. Y en los últimos doce años, ha ido reapareciendo cuando intentaba poner orden en el despacho de manera poco exitosa. Con el paso del tiempo, reencontrar la nota era una experiencia cada vez más reconfortante. Así que también creció en mí la sensación de haber hecho bien al guardarla (aunque soy consciente de que es posible que haya quien piense que es algo feticlista).

Recogiendo, ahora ya para la mudanza de despacho, la nota ha vuelto a aparecer. Y de nuevo se me ha planteado la duda de conservarla y llevármela a mi nuevo destino (sacándola del lugar al que, de alguna forma, pertenece); deshacerme definitivamente de ella; o volver a pegarla tras la puerta y quien sea el nuevo habitante del despacho decida qué hacer con ella. Ésta última me ha parecido, desde el principio, la opción menos plausible. Me llegan voces que posiblemente llegará al despacho una persona que no es de nuestra Área de Conocimiento e, incluso si no es así, es muy posible que quien llegue no tenga los lazos afectivos que algunas generaciones podemos tener con Alberto. Así que, ante la posibilidad de que alguien, que ahora mismo no sé quién



es, se deshaga de ella sin ningún miramiento, prefiero ser yo quien la destruya. Pero finalmente opto por conservarla y llevármela al nuevo despacho. Así que la meto en una de las cajas de mudanza, junto a un variado material de papelería y escritorio. Ya en el nuevo despacho, la nota tarda en reaparecer, está en la última caja que abro. Le hago una foto con el móvil y pienso que es bonito compartir esa versión digital a través de esta celebración de *Secuencias*.

Leía hace unos días que la que ha sido cantante de La Oreja de Van Gogh durante los últimos 16 años, Leire Martínez, ha decidido abandonar la banda y lo hace dolida. Parece que la reaparición de Amaia Montero, la primera cantante de la banda, en un concierto de Karol G en Madrid en abril de este año, provocó en las redes sociales un aluvión de comentarios, solicitudes y alusiones a un posible retorno de Amaia al grupo. Y Leire no ha aguantado más. Quienes habéis tirado de *Secuencias* una vez que Alberto decidió dar un paso a lado, algo más de diez años después de la fundación de la revista, habéis hecho un trabajo excelente completando los otros dos tercios de su historia. Y muchas veces en unas circunstancias muy complejas, pues como sabemos, mucho ha cambiado el mundo de las publicaciones académicas en los últimos 20 años, y no necesariamente para bien. Pero *Secuencias* siempre será, al menos para nuestra generación, la revista de Alberto, que siempre vuelve, aunque tarde unos minutos.

Atendiendo a la insistencia de Daniel Sánchez Salas reclamando una pequeña contribución por mi parte al trigésimo aniversario de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, me puse a repasar aquellos primeros números de la revista, los diez o doce primeros años, en los que contribuí con algún que otro artículo. He de reconocer que estaba muy lejos de ser consciente de lo importante que había sido para mí esa etapa de la revista. En el n.º 16, de 2002, dentro de un *dossier* sobre el cine de los noventa coordinado por Ana Martín Morán, publiqué un texto titulado «Cine español de los noventa: hoja de reclamaciones», que, además de mi primer texto de verdadera crítica cinematográfica, debe de ser también uno de los artículos que más satisfacciones me ha dado si lo medimos por la repercusión que tuvo en su momento, no una repercusión académica, sino como origen de algún que otro encargo posterior. Si *Secuencias* era una revista que, con la figura de Alberto Elena como guía, apostaba por el «cine periférico», aquel era un texto escrito desde la periferia y que defendía también cierta extraterritorialidad en el cine español de la década anterior, en contra de una corriente dominante que apostaba por la supuesta renovación de la generación surgida en los noventa. *Secuencias* era una revista de Historia del Cine con vocación académica, pero aquel artículo era un texto que quería intervenir en el presente del cine español, un texto eminentemente crítico. Dudo que un texto similar se pudiera haber publicado en ninguna otra revista.

En diciembre de 2004 comencé a colaborar con la revista argentina *El Amante. Cine* y en abril de 2007 en *Cahiers du Cinéma España* (después, *Caimán Cuadernos de Cine*), que fueron las primeras (y casi las únicas) revistas en las que he ejercido la crítica con regularidad. Entre medias, más allá de alguna colaboración esporádica en algún que otro medio, guardo un recuerdo muy especial de otro artículo publicado en *Secuencias*, «Cannes 2005: Kindertotenfilms» (n.º 22, 2005), a la sazón mi primera crónica del Festival de Cannes, un festival que desde 2006 he cubierto ininterrumpidamente, primero, para *El Amante* (hasta 2019) y, después, para la revista digital argentina *A Sala Llena* (desde 2021), aparte de contribuciones puntuales en *Cahiers/Caimán* (desde 2007). De nuevo *Secuencias* como otra primera vez...

Hubo alguna colaboración posterior, pero para mí *Secuencias* fue siempre una revista, además de muy acogedora, que me marcó en momentos muy concretos de mi vida (iba a decir «carrera», pero suena muy pomposo y tampoco lo fue en ese sentido «curricular»), en mi forma de ver el cine, de interpretarlo y, también, a la hora de definir mis gustos. Por ejemplo, el número que más he consultado y releído es, sin duda, el 24, de 2006, con el *dossier* «Escatologías de la imagen: acercamientos a la comedia gambera», editado por Miguel F. Labayen y Juan Pablo Ramos. Había descubierto y aprendido a tomarme en serio la llamada Nueva Comedia Americana gracias a mis colegas argentinos de *El Amante*, pero este número de *Secuencias* debió de ser el primero que supo entender en España el alcance de este fenómeno renovador de la comedia. En los años subsiguientes me convertí en algo así como el máximo paladín de estas películas en la redacción de *Cahiers*, blandiendo este número de *Secuencias* como la prueba indiscutible de que este género (como cualquier otro) se podía abordar con el máximo rigor (académico), ¡también con Ben Stiller y un fotograma de *Algo pasa con Mary* (1998), de los hermanos Farrelly, en portada!

Y no quiero dejar pasar la oportunidad de recordar y rendir homenaje a un amigo muy querido por todos, Alberto Elena. No es este el espacio para glosar su figura, pero

sí para citar uno de esos artículos que te marcan y te ilustran sobre cómo ha de abordarse la Historia del Cine, aún a riesgo de desvelar datos incómodos. Fue el caso de un artículo de Alberto, publicado en el n.º 4 de *Secuencias*, allá por 1996: «Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo». En su investigación se desvelaban datos sobre el rodaje de aquella película impulsada por Juan Beigbeder y Atienza y dirigida por el gallego Carlos Velo, un film cuya historia «ha estado sistemáticamente rodeada de imprecisiones, lugares comunes e incluso visiones tendenciosas e interesadas», como escribía Alberto al inicio del texto. Esas visiones «tendenciosas e interesadas» guardaban mucha relación con la figura de Velo, cineasta republicano, exiliado después en México y figura muy relevante del nacionalismo gallego. Nada de esto fue impedimento para que Velo participase activamente en una campaña propagandística de los sublevados, una de esas contradicciones en las que se vieron inmersos tantos españoles en base a las circunstancias que les tocó vivir entre 1936 y 1939. *Romancero marroquí* es seguramente la mejor película realizada por el cineasta ourensano en toda su carrera, lo que no impide que su función en el marco de la Guerra Civil no fuera la que Velo siempre le quiso atribuir, con el fin de lavar su imagen y su «pecado».

Un último apunte. Rebuscando entre todos estos artículos me topo con una crónica de la Seminci de 2004 publicada en el n.º 21 (2005). La firman Alberto Elena y Jara Yáñez, compañera de la redacción de *Cahiers/Caimán* desde sus inicios y su actual directora. Lo dicho, todo estaba contenido en *Secuencias*.



Portada *Secuencias*, n.º 22.

CANNES 2005: KINDERTOTENFILMS

Inflación del plano, deflación de la ficción. Con apenas ocho palabras sintéticas Stéphane Delorme («Un défilé d'artefacts», *Galerie du Cinéma*, n.º 602, junio 2005, p. 26) una de las corrientes sustantivas del cine contemporáneo, exemplificada en la edición n.º 59 del Festival de Cannes en el menos trece títulos de la sección oficial a concurso: *Batalla en el cielo*, del mexicano Carlos Regadas; *Three Times*, del taiwanés Hou Hsiao-Hsien; y *Last Days*, del norteamericano Gus van Sant. Tres títulos a los que yo añadiría al menos uno más, *Banquet*, del japonés Masahito Furukawa, con más meritos problemáticos que el de Regadas, cuyos largos planos parecen responder a un exceso de barroquismo (las panorámicas de 2007) y a un discurso de mimosa autoral antes que a una puesta en escena estética, acética, en la que la forma y la trama van de la mano.



Three Times (Hou Hsiao-Hsien, 2005)

La tendencia de la que hablo es aquella que tendió su punto nodal más actual en Gerry (2002), una de las propuestas más radicales de los últimos años, más aún si tenemos en cuenta que su autor llevaba un tiempo instalado placidamente en el cine de Hollywood; cuya razón de ser hablo que localizar en el descubrimiento por parte de Gus van Sant del cine del húngaro Bela Tarr: una suerte de epíteto. Digo lo de actual porque no estamos hablando de una tendencia novelosa, ya que ésta podría rastrearse en los "tiempos muertos" de Antonioni, en los "pillow-shots" de Ozu, incluso en el "cinematografía" de Brexton; y más cerca en el tiempo, en algunas

propuestas del cine de los setenta como Chantal Akerman, Philippe Garrel, Andrei Tarkovski; el Monte Hellman de *Carrocería ajolotada en las direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) o el *Wenders de En el curso del tiempo (Im lauf der Zeit)*, 1978) y el más banal de sus inicios. Pero hoy parece que, de un modo u otro, es esta estética del vacío y la soledad la que ha contaminado a cineastas de los cuatro puntos cardinales del planeta, en muchos casos sin conexión alguna entre ellos; desde la Europa del este, con Tarr y Sokurov a la cabeza, hasta Asia, aquí sí con unos lazos evidentes que conectan a Hou con seguidores como Tsai Ming-liang o Ju Zhangke; pero donde cabía situar también a Naomi Kawase, Apichatpong Weerasetthakul o, por qué no, el mismo Abbas Kiarostami; pasando por América, desde el Norte, además de Van Sant es preciso mencionar al Vincent Gallo de *The Brown Bunny*, hasta el Sur, con Usando Alonso, por citar algunos de los nombres más destacados (en torno a Gerry y todo este cine es altamente recomendable la lectura del artículo de Jéssica Quintana, "Hacia un cine conceptual", publicado en el suplemento *Culturas*, de *La Vanguardia*, el 1 de junio de 2005). Como suele decirse, nosotros todos los que son, pero creo que si son todos los que están.

No quiero afirmar con esto que ésta fuese la tendencia dominante en Cannes 2005. Nada más lejos de la realidad que una aserción de tal magnitud. Pero sí es cierto que la corriente no ha hecho más



Gerry (Gus van Sant, 2002)

Jaime Pena «Cannes 2005: Kindertotenfilms». *Secuencias*, n.º 22, 2005.

Para mí, la revista *Secuencias* fue sinónimo, primero, de Alberto Elena y el Programa de Doctorado en Historia del Cine de la UAM. Luego de indagar sobre el Nuevo Cine Latinoamericano en archivos cubanos y mexicanos el año previo, llegué a Madrid en 1997 para intentar conocer a través de Alberto el llamado cine del Tercer Mundo, los cines periféricos o del Sur, como él los fue nombrando sucesivamente, si no me equivoco. Sin duda, esa experiencia con Alberto, y toda su conocida generosidad personal y académica, resultaron cruciales en mis búsquedas y mi historia. Pero al llegar a Madrid, al poco tiempo «descubrí» también a la familia *Secuencias*, constituida por los profesores, alumnos y exalumnos del Doctorado (y muchos otros, claro). Visto desde hoy, me parece evidente el peso que ese encuentro tuvo en mi formación y devenir posterior: el seminario de Valeria Camporesi sobre Luchino Visconti y el cine italiano, el de María Luisa Ortega sobre historia y teoría del documental, los de Alberto sobre cine indio, chino y del Tercer Mundo. Del mismo modo, los textos publicados antes o después en *Secuencias* por mis compañeros o por exalumnos, profesores y colegas, por la familia *Secuencias*, en definitiva, iban constituyendo descubrimientos fascinantes: el de Noemí García sobre el documental demartiniano, los de Eduardo de la Vega sobre Eisenstein en México y sobre el 68 mexicano, el de Sorlin sobre los llamados «cines nacionales», el de Angel Quintana sobre la televisión de Rossellini, el de Fernando González sobre el colonialismo y el cine subsahariano, el de Daniel Sánchez Salas sobre el «explicador» en el cine español o antes el número especial que coordinó sobre el cine de los orígenes, el de Mikel Luis sobre el cine boliviano de los 1950s.-60s., los de Marina Díaz sobre el cine mexicano, el de Michael Chanan sobre el documental latinoamericano, el de Jorge Ruffinelli sobre Marta Rodríguez, el de María Luisa Ortega y Ana Martín sobre los imaginarios del desarrollo en el cine de América Latina, el de Aída Vallejo sobre la construcción de personajes en el cine documental, el de Sonia García López sobre el cine extranjero de la guerra civil española. Cito casi de memoria solamente algunos artículos de los primeros años de la revista, que me resultaron particularmente significativos y motivadores; y que en más de un caso utilicé posteriormente como bibliografía en mis cursos en Argentina.

Secuencias era para mí, de algún modo, la fuente periódica imprescindible (y más accesible por estar allí, claro) de la historia del cine. Seguramente también *Archivos de la Filmoteca*, la revista del querido Vicente Sánchez Biosca, y las siempre nutridas Actas de los Congresos de la AEHC. También a través de *Secuencias* pude conocer a Vicente, a Manuel Palacio, a Julio Pérez Perucha, o trabajar en conjunto con Juan Antonio García Borrero y Eduardo de la Vega, en un proyecto latinoamericano compartido, bajo la dirección de Alberto.

Varias secuencias de la historia de *Secuencias* me vienen como recuerdo personal, podríamos decir: Alberto sacando los últimos números de su mochila en mi casa en Buenos Aires cuando sus viajes con Paloma; María Luisa buscándome gentilmente en el «depósito» de la oficina en la UAM algunos ejemplares cuando mis vueltas por allí; presentaciones de los sucesivos números de la revista que tuve la suerte de compartir; conversaciones con mis compañeros de la UAM sobre los artículos que se iban publicando o los libros reseñados.

Pero, fundamentalmente, recupero la amistad que supimos forjar a través de los años con queridos compañeros como Alberto, María Luisa, Marina, Ana, Mikel, Valeria, Daniel, Fernando, Josetxo y tantos otros con quienes, siquiera de vez en cuando, compartimos algún café, caña o cena en Buenos Aires o Madrid. ¡Gracias, *Secuencias*!

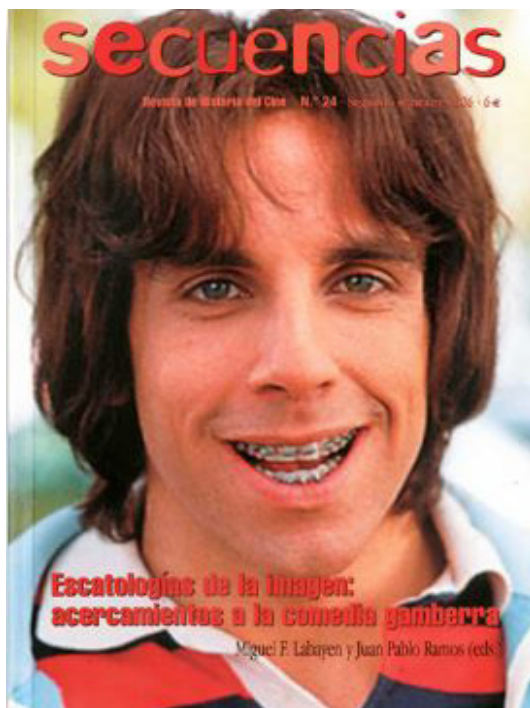
«Esto no se puede quedar aquí». Imaginar el futuro de *Secuencias*

«Esto no se puede quedar aquí. Hay que seguir hablando. ¿Tienes cinco minutos?» Con estas palabras me interpelaba Alberto Elena a la salida del pase de *Intervención divina* (*Yadon ilaheyya*, Elia Suleiman, 2002) en el Festival de San Sebastián. Yo había acudido al pase junto a Ana Martín y Marina Díaz y, ante mi escéptica y posiblemente ingenua lectura de la película sobre Palestina, Alberto entró como un obús. En ese momento, la 1:30 de la madrugada de un día de septiembre de 2002, yo no conocía al profesor Elena más que a través de publicaciones como *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Paidós, 1999) o *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas* (Alianza, 1999, junto a Marina Díaz). Ese intercambio a la salida del cine se convirtió en una especie de electroshock, una alucinación intelectual poco frecuente. Por aquel entonces yo empezaba mi periplo como becario predoctoral del departamento de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y el arrojo, la generosidad, la erudición y la intrépida expansión de Alberto en esa noche me sacudió con fuerza, emocionado por cómo alguien con su trayectoria era capaz de comprometerse con el debate teórico sin hacerme sentir que era un pipiolo cinéfilo que recién había acabado la carrera. La conversación, obvia decirlo, no duró cinco minutos.

Como decía, fue en ese mismo mes cuando empecé mi formación doctoral, a medio camino entre Tarragona y, dada la situación inicial del departamento de la URV (Unidad pre-departamental en esos años), el programa de doctorado de la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde un entorno mayoritariamente centrado en los estudios de Comunicación como el de la UAB, el programa de doctorado de Historia del cine de la UAM y, muy en concreto, la publicación de *Secuencias* como una extensión de los debates historiográficos y de las investigaciones de los doctorandos y académicos congregados alrededor del programa de la UAM, provocaba mucha envidia. Diría que para todos los que empezamos a investigar sobre cuestiones relacionadas con la historia y la teoría del cine a principios de la década de los 2000, la publicación de cada nuevo número de *Secuencias* y de *Archivos de la Filmoteca*, como una suerte de Beatles y Rolling Stones de la academia cinematográfica española, era recibida como un estímulo que alimentaba conversaciones y señalaba posibles sendas a los investigadores, lecturas y pistas necesarias para la formación (incluso si algunas fueran para rechazarlas). Posteriormente, gracias a otro guante lanzado por Alberto y el resto del equipo de redacción de *Secuencias*, tuve el reto y la fortuna de editar el número monográfico dedicado a la comedia gamberra (número 24, 2006) junto a Juan Pablo Ramos Fernández, doctorando de la UAM que desgraciadamente nunca finalizó su tesis sobre Jean Eustache. Ya en 2010 pasé a formar parte del equipo de la revista, junto a trabajadores incansables y admirables, líderes de la publicación como Daniel Sánchez Salas o María Luisa Ortega y estimadas colegas como Lidia Merás, Laura Gómez Vaquero o Clara Garavelli. Desde dentro de la revista pude vivir en primera persona el difícil equilibrio entre el idealismo de la promoción y discusión sobre la historia del cine y las complejidades materiales y estructurales que rodean al esfuerzo de sacar una publicación periódica.

Más allá de mi nostalgia personal, creo firmemente que *Secuencias* ocupa un lugar primordial en la producción y discusión académica sobre cine y se ha convertido en

un espacio físico y simbólico referencial, un horizonte en el que reconocerse como miembros de una disciplina. A lo largo de 30 años *Secuencias* ha conseguido generar un sólido tejido entre investigadores/as de distintas generaciones y continentes, ha formado parte de una cultura académica que considera que lo primordial de nuestro trabajo es el diálogo entre pares antes que el narcisismo cuantitativo de los sistemas de evaluación curricular (aunque cabe decir para todos los dependientes y/o creyentes de los cuartiles que la revista está indizada en importantes posiciones en Dialnet métricas y otros catálogos), ha superado problemas de financiación y cambios en el formato de publicación (del papel al digital), ha consolidado a un grupo de lectores y colegas en los cinco continentes y ha seguido aportando a las hemerotecas publicaciones basadas en rigurosas investigaciones (véase el último número, el 58, como muestra). Y así, cabe felicitar al actual equipo editorial y a la larga nómina de colaboradores del universo *Secuencias*, esperando que los motivos de celebración recogidos en este número y todos los anteriores nos permitan imaginar un futuro al menos igual de apasionante. «Esto no se puede quedar aquí. Hay que seguir hablando».



Portada *Secuencias*, n.º 24.

Portada *Secuencias*, n.º 51.

Asier Aranzubia y Jorge Nieto Fernando «Las revistas académicas españolas de estudios filmicos. Una cartografía». *Secuencias*. n.º 51, 2020.

Portada no publicada *Secuencias*, n.º 51.

Creo recordar que fue Santos Zunzunegui quien nos recomendó, a los alumnos de un doctorado sobre cine español que ofertaba la Universidad del País Vasco en las postrimerías del siglo pasado, un artículo de Alberto Elena que, según el profesor, era un trabajo de investigación modélico. En primer lugar, porque su objetivo último era dismantlar un lugar común: la prohibición de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). Uno más de los muchos tópicos que salpicaban las historias canónicas del cine español y que era preciso, nos contaron en aquel doctorado, empezar a cuestionar. En segundo lugar, por el trabajo con las fuentes. El texto de Alberto era, como todos los suyos, un trabajo impecable desde el punto de vista de la reconstrucción historiográfica. Para *desfacer* el entuerto de si la película de Carlos Arévalo había sido prohibida o no Alberto había consultado toda la literatura que había generado su objeto de estudio (libros, revistas, diarios...) y había hecho algo que en aquel tiempo todavía no era muy común entre los historiadores del cine español: había visitado los archivos en los que se conservaba la documentación relativa al cine que había generado la administración franquista. Por último, el artículo, a diferencia del grueso de la producción académica actual, era entretenido. Ayudaba mucho que la revista en la que encontraba acomodo no obligara (y sigue sin obligar) a sus autores a pagar el duro peaje de los epígrafes obligatorios: introducción, descripción del objeto de estudio, metodología, conclusiones... También ayudaba, claro está, que el artículo estaba muy bien escrito.

A partir de ahí los números de *Secuencias*, y también los de *Archivos de la Filmoteca*, serían de lectura obligada para un, por aquel entonces, joven investigador que encontraba en aquellas dos revistas no sólo materiales de interés para una tesis en ciernes sino también algunos de los modelos o referentes a los que quería parecerse. No tardarían en llegar los primeros encargos para escribir reseñas de festivales, libros y DVDs a través de los cuales empezaría a foguearse en la escritura académica toda una generación de investigadores. Desde entonces y hasta ahora *Secuencias*, y las personas que forman su equipo de edición y redacción, nos han acompañado en un viaje que dura ya varias décadas. Como decíamos en un artículo que publicamos en 2020 para festejar su 25 aniversario, el hecho de que *Secuencias*, y otras publicaciones de referencia para los historiadores del cine español, hayan dejado de ser rentables en términos curriculares por culpa de su «impacto», nos ha obligado a «desarrollar una suerte de personalidad escindida» que nos lleva a diferenciar claramente las revistas que leemos con gusto de aquellas en las que tenemos que publicar.

Un foro cercano para la reflexión sobre cine latinoamericano

Aquellos que piensan, escriben y se apasionan con el cine de América Latina saben que tanto la crítica como los estudios académicos, en los países de la región, contaron con textos que aborden comprehensivamente ese objeto denominado «cine latinoamericano» en las décadas de los ochenta y noventa. Sin pretensión de exhaustividad, las historias del cine de Paulo Antonio Paranaguá, Peter Schumann, John King, o los trabajos focalizados en problemáticas y períodos específicos de Ana López, Zuzana Pick o Julianne Burton-Carvajal solo tienen en común un elemento que no es el idioma: todos ellos fueron producidos y, generalmente publicados, fuera del territorio latinoamericano. Las razones por las que el cine de América Latina recién fue examinado en su conjunto a partir del siglo XXI por académicos, estudiosos y críticos localizados en la región son múltiples y no es este el espacio para desarrollarlas. Sin embargo, no hay duda alguna de que los aportes de estos y otros autores fueron esenciales para la creación de cátedras y programas de estudio dedicados al cine del subcontinente en los países que lo integran. Si *Archivos de la Filmoteca* fue la revista en castellano que más influyó en el campo de los estudios sobre cine hasta los inicios del siglo actual, *Secuencias. Revista de historia del cine* fue la institución más relevante del siglo XXI puesto que organizó la agenda, fomentó el ingreso de nuevos autores, incrementó los acercamientos interdisciplinarios y, sobre todo, manifestó un interés intelectualmente genuino y estéticamente amoroso por el cine latinoamericano.

Más allá del nivel de sus aportes, cuya lectura modificó un modo de entender el cine (de enseñarlo y de escribir sobre este) considero que el factor decisivo de *Secuencias* ha sido (y es) su cercanía. Cercanía con quienes habitamos estos pagos al otro lado del océano Atlántico. Algunas de las voces de la revista —Alberto Elena, Marina Díaz López, María Luisa Ortega, Clara Garavelli y Minerva Campos— construyeron su conocimiento sobre nuestro cine dedicando tiempo, energía y esfuerzo a tejer redes, entablar proyectos y alojar (en todas sus acepciones) a investigadores latinoamericanos ansiosos de contar con más herramientas para darle forma a su deseo de saber más sobre lo propio. Quizá por el siglo en que le tocó existir, pero también por la calidad humana y el compromiso intelectual de sus hacedores, *Secuencias* es una publicación que siempre se sintió abierta y vecina, ajena a la inaccesibilidad de los *ghettos* académicos.

Celebrar los treinta años de la revista es volver a un lugar que nunca se dejó, el de aquellos textos señeros que mostraron portales para ingresar en el magma de lo cercano-desconocido o de lo conocido que, cuando es revisitado por una mirada afilada, promueve un asombro similar al de aquel que descubre, en su propio barrio, un pasadizo recóndito.

Con un inevitable sesgo autobiográfico y de modo cronológico, quiero simplemente traer a la memoria algunos números iniciales que mostraron la rigurosidad y el enfoque crítico de la publicación. Eduardo de la Vega Alfaro inaugura el espacio para lo latinoamericano en el primer número de la revista con un texto que reconstruye el derrotero de Eisenstein durante sus días en México. Por aquellos años ese hito histórico era conocido pero la información que circulaba sobre esas circunstancias resultaba escasa. En el número 10, el dossier sobre cine y política en América Latina se adelantó al furor que los estudios sobre el cine de intervención política registraron en el campo académico de la región unos años más tarde. Con la introducción de Ma-



Portada *Secuencias*, n.º 18.

rina Díaz López, *Secuencias* brinda un amplio panorama que desborda el centro neurálgico del Nuevo Cine Latinoamericano (sobre este proceso escriben Ramón Gil Olivo, Mariano Mestman, Eduardo de la Vega Alfaro) y se interna en zonas poco exploradas como las apariciones de los Estudios San Miguel en Argentina (texto de Héctor Kohen) y del Instituto de Cine Boliviano (texto de Mikel Rodríguez). El número 17 me permitió conocer a dos investigadores que serían fundamentales para mi acercamiento a los cines de Brasil y México. Me refiero a José Carlos Avellar, quien parafraseaba el título de una película de Ripstein para analizar las extraordinarias vicisitudes que rodearon la realización de *Límite* (Mário Peixoto, 1931), y a Julia Tuñón, quien echaba luz sobre un film *noir* inhallable en esos años, *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950). El número 18 es uno de los números más relevantes para quienes nos dedicamos al estudio del cine documental latinoamericano. Mirado a la distancia, es posible sostener que este dossier de *Secuencias* dio cuenta de lo que sería un auténtico canon del cine documental de América Latina (Eduardo Coutinho, Fernando Birri, Lourdes Portillo, Marta Rodríguez, entre otros) a partir de las reflexiones de un plantel de lujo conformado por Aurelio de los Reyes, Michael

Chanan, María Luisa Ortega, Ana Martín Morán, Marvin D'Lugo, Anne-Marie Jolivet y Jorge Ruffinelli.

Lo anterior es solo un muestrario posible, en clave latinoamericana, de las lecturas que *Secuencias* ofreció a sus aficionados en la primera veintena de números. Actualmente toda la colección está disponible online, pura ganancia para quienes no son nostálgicos de la celulosa. Pasen y vean.

La Chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres

Cuando Daniel me comentó que se iban a celebrar los 30 años de *Secuencias*, lo que se me vino enseguida a la mente fueron los tres decenios que nos separaban del nacimiento de la revista. Claro, el tiempo había pasado, eso nadie lo discute, pero me pregunté enseguida dónde habían quedado los ejemplares de *Secuencias* entre los miles de libros que uno va acumulando a lo largo de los años... Esa no era una pregunta baladí. La «secuencia» – al fin y al cabo, la vida también son «secuencias» – que nos tocó vivir hace ya cuatro años, todos con el miedo a lo desconocido, a ese Covid – que se ha convertido hoy en un compañero de viaje-, esa «secuencia» también fue un momento de reflexión, de introspección. Como en el delicioso cuento de Julio Cortázar, *Casa tomada*, donde el dueño tiene que huir de su casa a causa de la invasión progresiva de los libros, cerrando la puerta y tirando la llave a la alcantarilla..., miré alrededor mío y me pregunté «¡Tendré que salvarme antes de que me ahoguen!» Se me vino a la memoria el célebre verso del poeta francés Stéphane Mallarmé en su poema «Brise Marine» que me sirve de título: «¡Ay! La carne es triste y me he leído todos los libros» aunque, como cualquier estudioso, me quedaban todavía muchos libros por leer. No sé si los años o las circunstancias, el caso es que decidí deshacerme de todos los que consideraba ya «archivados» en mi vida y en mi memoria, a los que, de una forma u otra, ya no volvería más. Pocos años antes, no hubiera podido ni siquiera imaginarlo, porque una biblioteca es también, y tal vez, sobre todo, nuestra propia historia, y la historia de nuestras vidas. Pero así fue, la decisión, curiosamente, no me costó. Muchos libros terminaron en una librería de segunda mano, a dos pasos de mi casa. Todo fue organizarlo, poner los libros y algunas revistas en cartones y darlos sin más al dueño que vino a buscarlos. Lo que me incitó a elegir esa librería fue que dedicaban una parte de sus beneficios al aprendizaje de la lectura... Otra parte se fue al Instituto Cervantes de Lyon que los colocó en sus estanterías. Algunos cartones terminaron en el Institut Lumière. También llamé a dos amigos, Philippe y Emmanuel, para saber si querían quedarse con algunos libros de arte... Creo que llegué a deshacerme de la mitad de mi biblioteca. Claro que los libros de cine, en su mayor parte, seguían allí y seguirán mientras puedan serme útiles...

Así que cuando Daniel, en la tan querida Pordenone, me comentó brevemente la celebración de las tres décadas de la revista *Secuencias*, y la amable oferta que me hacía de redactar un texto corto que no tenía por qué ser ni largo, ni académico... me entró un enorme pánico. ¿Dónde estaba la colección de la revista? ¿Qué había pasado con ella? ¿Podía haber terminado, probablemente, en uno de los dos institutos, el Cervantes o el Lumière? No recordaba que uno de mis dos amigos se la hubiera llevado... Ni tampoco el librero. Lo más lógico, pero vaya uno a saber lo que es «lo más lógico», es que estuvieran todavía en casa. En un rinconcito de mi mente, ese duende que siempre nos acompaña, me iba diciendo: «No, no... esos tienen que estar en alguna parte... Mira bien.» Pero claro con la «limpieza» de los tiempos del Covid, muchos de los que seguían en casa, los había cambiado de sitio... ¡Otro pánico! No podía tirar abajo todos los libros que me quedaban, y además, la vocecita que me perseguía, a veces me decía perniciosamente «Bueno, igual ya no tienes la colección de *Secuencias*...» Mi «cara» francesa me tiraba hacia el racionalismo, mi «cruz» española me ofrecía la fantasía barroca... Con ambas unidas, llegué hacia una puerta baja de la biblioteca que tengo a la vista mientras escribo estas líneas, y la abrí... pero

no estaban los ejemplares de la revista *Secuencias*. Decepcionado e inquieto, abrí la segunda y ¡Sorpresa! Allí estaban colocaditos entre los ejemplares de *Filmhistoria* del buen amigo desaparecido Josep Maria Caparrós y los de *Cuadernos tecmerin* de otro buen amigo, Manuel Palacio. ¡Qué alegría! Mi instinto no se había equivocado, los había conservado. Tuve la curiosidad de mirar los primeros números de la colección y abrí el primeo, el número 1 de octubre de 1994. Allí escribían otros amigos: Daniel, Eduardo, Francisco, Alberto, José Enrique, Palmira...

Otros sin duda hablarán, con razón, de la importancia de *Secuencias*, de su presencia esencial en el panorama de las publicaciones dedicadas al cine, en un momento en que es cada vez más difícil publicar sobre el tema... Yo sólo quería decir que *Secuencias* son mi familia, mis amigos, el placer de compartir, con exigencias científicas, la pasión común por el séptimo arte... y por eso, mi colección se había quedado en casa y allí seguirá. Soy de *Secuencias*.

Una noche, un tren. El primer recuerdo que inevitablemente me asalta en relación con *Secuencias* tiene lugar en el interior de un coche cama, rumbo a mi primer congreso académico sobre cine, leyendo dos artículos del número 5 de la revista escritos por Vicente Benet y Marina Díaz López. Es un viaje con fondo sonoro percutiendo en el cerebro: oscila entre el musical de Hollywood y las canciones rancheras. Soy consciente de que guardaré en la memoria ese instante de felicidad durante muchísimo tiempo, porque acaba de establecerse un lazo afectivo hacia una revista que en realidad vengo leyendo con enorme interés desde el primero de sus números.

Elipsis. Firmo el contrato en una institución universitaria que jamás había pisado antes, pero donde aún sigo trabajando, y que en esos momentos continúa apoyando la edición en papel de *Secuencias*. La acogida es abrumadoramente calurosa, hasta el punto de convertirme de forma vertiginosa en una especie de satélite que gira alrededor de ese grupo al que de forma coloquial se denomina entonces con afecto como el de *los elenitas*. En definitiva, gente apasionada por el cine y sus derivados, con una amplitud de miras y generosidad desbordantes, y a quienes en realidad se les podría colocar una ‘s’ inicial por sus extraños, para la época, intereses académicos. Como los míos tampoco es que puedan clasificarse entonces bajo la etiqueta de convencionales, termino logrando publicar en la revista, junto con Rosa Cardona, uno de esos textos a los que prácticamente nadie en su sano juicio habría dado el visto bueno fuera de dicho ecosistema e incluso formando parte durante un largo tiempo del consejo de redacción de *Secuencias*. Son tiempos de gozo.

Nueva elipsis. Resulta complejo hablar de lo que supone una pérdida, la de Alberto Elena, con el que he tenido la enorme fortuna de compartir numerosos momentos y proyectos. Es, primero, una ausencia de cercanía física, provocada inicialmente por su traslado a otra universidad; y luego un vacío humano e intelectual, del que cuesta mucho reponerse. Cómo no preocuparse entonces por el futuro de una revista que sin duda ha perdido a un referente fundacional y a la que, pese a haber quedado en las mejores manos posibles, le asaltan los fantasmas de un nuevo orden académico donde el cumplimiento de los estándares para situarse bien en determinados rankings empieza a pesar más que la verdadera calidad y singularidad de los contenidos publicados. La preocupación, sin embargo, logra desvanecerse poco a poco.

Escribo en el presente. La nave se mantiene firme y en pie. Toca celebrar sus 30 años de existencia, con la esperanza puesta en que siga avanzando todavía durante mucho tiempo. Es un renovado tiempo de alegría. Larga vida a *Secuencias*...



Portada *Secuencias*, n.º 5.

RECUERDOS



Equipo y amigos durante la presentación del ciclo *30 años de Secuencias* en el Cine Doré (Madrid), 2024.

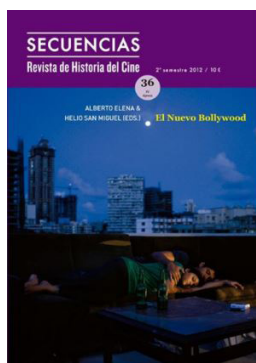


Presentación del n.º 35, en el Congreso de la Latin American Studies Association (LASA) de 2012.



Portada n.º 35, 2012.

Portada n.º 36,
2012.



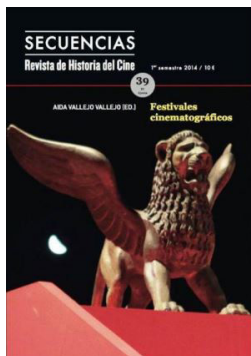
Presentación del nº 36 en Filmoteca Española, 2012.



Presentación del n.º 39 en Ocho y Medio (Madrid), 2015.



Presentación de n.º 41 en La Central (Madrid), 2016.



Portada nº 39, 2015.



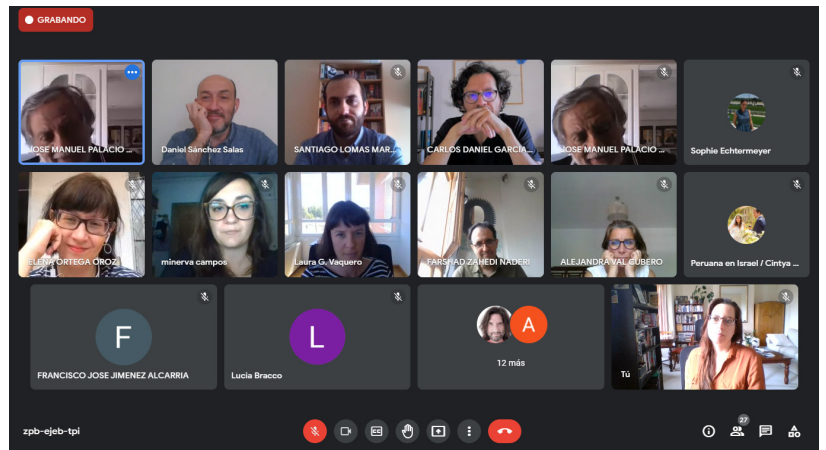
Portada nº 41, 2016.



Presentación del n.º 43-44 en el homenaje a Alberto Elena, en Casa Árabe (Madrid), 2017.



Presentación del n.º 47 en la librería Sin tarima (Madrid), 2018.



Acto del IV Premio Alberto Elena de Investigación sobre cines periféricos (TECMERIN/*Secuencias*), 2021.



Primera reunión presencial del equipo de *Secuencias* tras la pandemia.



Presentación del n.º 55 en Cineteca Matadero (Madrid), 2023.



Portada nº 55, 2022.



Portada no publicada nº 55, 2022.



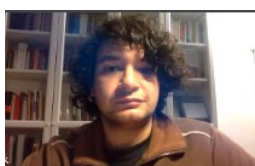
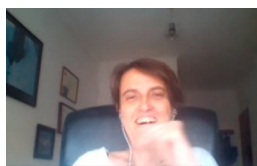
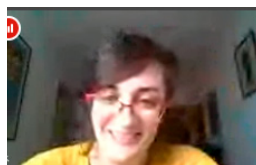
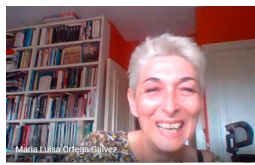
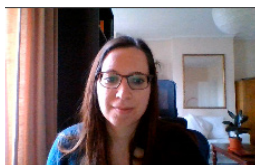
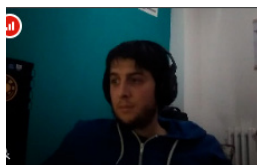
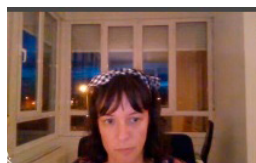
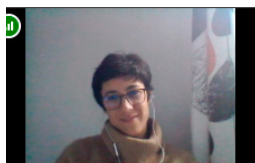
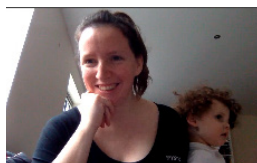
Foto de familia durante la presentación del n.º 55 en Cineteca Matadero (Madrid), 2023.



Mercadillo "secuencial" durante el Coloquio Internacional *Modos de hacer: cines y mujeres de América Latina* (Universidad Autónoma de Madrid, 2019)



Reunión típica y maratoniana del equipo de *Secuencias* en cualquier VIPS de Madrid.



El mundo se paró, *Secuencias* continuó hablando de cine.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: CARHUS+, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, España), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film & Television Literature Index (EBSCO), International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Open Academic Journals Index (OAJI), ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión en línea, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Reseñas de libros, de DVD y plataformas

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial. *Secuencias* cuenta con un código ético y de buenas prácticas que apela a la responsabilidad de autores, editores y revisores (revistas.uam.es/secuencias/About/codigoetico).

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (revistas.uam.es/secuencias/about/submissions).

Artículos

Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable.

Poéticas de los reflejos

Óscar Cornago

La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas
The Boogie Woogie Ghost y *Puebla*, de María Jerez y Silvia Zayas

Victoria Pérez Royo

Narrativas teatrales en el sistema mediático actual:
nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica

Carolina Soria

Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales:
inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las
pantallas españolas

María Luisa Ortega