

Sistema hegemónico y resistencia

Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a
la producción cinematográfica independiente

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I

Índice

1	Un poco de historiografía	1
2	Hegemonía y rechazo	7
3	Ideología	9
4	Posiciones de partida	12
5	Poder y resistencia	13
6	Violencia simbólica	17
7	Otra producción audiovisual	19

1 Un poco de historiografía

Hace dos años, en el último *Congreso del Grimh*, celebrado en Lyon, cuyo lema fue *Imagen y Memorias*, concluíamos nuestra comunicación en torno a la construcción de imaginarios en el discurso cinematográfico apelando a la *resistencia* frente a un dominio cada vez más afianzado del modelo de representación institucional-hegemónico. Estas eran nuestras palabras:

La *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:

- Como artefactos simbólicos, mostrando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (M.R.I.), estableciendo otros alternativos, propios.
- Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutorias.
- Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.
- Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede y debe desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva mirada) y contribuir a desvelar los engaños de la hegemónica¹.

Los últimos acontecimientos sociales y políticos han reforzado sensiblemente la posición que ya entonces manteníamos y que hemos propugnado en muy diversos foros. Tal parece que, con la reciente incorporación a un nuevo milenio, las grandes utopías ceden frente al imparable ascenso de la homogeneización universal: estamos frente al mito del fin de la historia y de las ideologías.

La imposición en el terreno cinematográfico de una concepción ligada a la industria, como bien cultural mercantilizado, también aparece hoy como hegemónica. Se pretende reforzar un proceso teleológico cada día más asentado, incluso entre los teóricos

¹GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico", en *Image et Mémoires, Les cahiers du Grimh n° 3, Actes du 3^e Congrès International du Grimh*, Lyon, Publication du Grimh-Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2003. Págs. 543-566.

e historiadores, por el que se supone que el cine ha caminado necesariamente desde su inicio hacia lo que es hoy.

Si rebuscamos a lo largo de los años (y el cine es un medio relativamente joven), afloran de inmediato las utopías (con vocación revolucionaria las más de las veces) que han intentado reivindicar otra concepción, otra visión y, sobre todo, otra mirada. Ciertamente es que muchas veces se crean mitos contrapuestos que difícilmente consiguen la fuerza suficiente para resistir; la voracidad de la industria es tal que se siente capaz de asumir los planteamientos de aquellos que la combaten (si en ello hay una rentabilidad económica).

Sin embargo, no podemos dejar de recordar que se han cumplido ya más de cincuenta años del inicio de la *nouvelle vague*, un movimiento del que hoy queda un espíritu, una reivindicación por parte de ciertos cineastas franceses y algunos de sus máximos exponentes en vida, si bien acomodados a los mecanismos de la industria (lo que no quiere decir que no sean capaces de llevar a cabo obras admirables). Si contribuyeron en su día a revolucionar el cine², las aguas ya han vuelto a su cauce; muchas de sus rupturas han sido asumidas y devoradas por la industria, mercantilizadas a fin de cuentas.

Más recientemente ha surgido un nuevo brote disidente: *Dogma 95*, de la mano de LARS VON TRIER. El *Dogma* se postula necesario para luchar contra otro dogma, no escrito ni sellado por compromisos formales pero que impone sus criterios a nivel mundial. Es evidente -y lo apuntamos como premisa que luego recogeremos- que la industria ejerce una presión absoluta sobre lo que es posible o no hacer en cine, la censura económica es la más eficaz al no ser cuestionada; y cuando hablamos de censura económica no solamente estamos refiriéndonos al monstruoso mundo

²Quede claro que traemos aquí su mención con carácter exclusivamente ejemplificador, a sabiendas de que los años 50, 60 y 70 fueron propicios para la aparición de diversos movimientos cinematográficos, que propugnaban diferencias más o menos importantes en relación al modelo hegemónico, entre los que la *nouvelle vague* puede ser considerado un paradigma.

de Hollywood sino a los costes de producción de cualquier film actual, absolutamente desorbitados y en modo alguno reflejo del valor real que esos materiales deben tener (hay una presión económica también sobre los productos y servicios: difícilmente llega a ellos nadie que no cuente con elevados recursos porque el coste está multiplicado geométricamente y, sobre todo, de manera artificial). La posibilidad de descubrimiento de nuevos talentos se constituye así en un condicionante, en la esencia de su propia imposibilidad, puesto que la aparición de nuevos realizadores, con planteamientos revolucionarios, está directamente sojuzgada por el proceso económico que coarta y ciñe las medidas de su expresión.

Finalmente, interesa hoy más que nunca reavivar una polémica necesaria en su momento, que fue cercenada cuando todavía no había dado sus frutos: la que tuvo lugar a principios de los años setenta entre las revistas *Tel Quel*, *Cinéthique* y *Cahiers du Cinéma*. El radical proceso de ideologización de aquellas fechas impidió que el debate progresara en los términos de una teorización más que necesaria para la propia concepción del cine y su pretendido lenguaje formal. La famosa clasificación aportada por los críticos de *Cahiers* en torno a los mecanismos de intervención de la enunciación en el film, resulta hoy poco menos que desconocida para las nuevas generaciones.

JEAN PAUL FARGIER³ y GERAD LEBLANC⁴, desde las páginas de *Cinéthique*, planteaban la oposición entre cine materialista y cine idealista. El materialista es un cine que no esconde su proceso de producción, muestra su construcción interna. El idealista tiende a mostrar la versión ideal del mundo, margina el proceso de producción y construye su discurso sobre la base de una supuesta representación de la realidad.

³FARGIER, JEAN-PAUL, "Le processus de production de film", en *Cinéthique*, núm. 6, Paris, Ene-Feb. 1970. FARGIER, JEAN-PAUL, "Vers le récit rouge", en *Cinéthique*, núm. 7-8, Paris, 1970.

⁴LEBLANC, GERARD, "Direction", en *Cinéthique*, núm. 5, Paris, Sept-Oct. 1969.

Para *Cinéthique* no es suficiente con variar el contenido, el idealismo ha impregnado también los modos de representación. Se tiene que desnaturalizar la representación. Se trata de abrir la brecha entre significante y significado, activar el trabajo de interpretación del espectador, que éste se pregunte incesantemente por la significación, que sea consciente de que el cine implica manipulación y el proceso de visión necesariamente conlleva una interpretación. Se pretende que el espectador sea consciente del hecho de la manipulación del aparato, que la ideología no se puede separar del sistema cinematográfico: está implícita en la conciencia de sus propios medios técnicos, de su propia materialidad y mediación entre realidad y espectador.

NARBONI y COMOLLI⁵ escribieron su respuesta desde *Cahiers*; coincidían con la visión de base del concepto de ideología, -que parte de ALTHUSSER⁶: ideología como “representación” de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia-; una vez más el objetivo era poner en cuestión la idea de un lenguaje transparente.

En la oposición que formularon entre cine idealista y materialista los críticos de *Cinéthique*, la estructura es binaria, son términos que se excluyen mutuamente: no hay cine no burgués si no se pone en cuestión la ideología burguesa, hay que mostrar el trabajo; no es suficiente cambiar el contenido, también hay que cambiar el modo de representación. Se pone en cuestión lo que se representa a través de los mecanismos formales de representación. El problema es que o se hace un cine antirepresentativo, y es materialista, o es burgués y funcional a esta ideología.

Cahiers planteaba que el cine es por definición político, incluso el de Hollywood, el comercial. La gran diferencia con *Cinéthique* estaba en el propio objeto de estudio. *Cahiers* hablaba de materiales, de películas, no negaba el aparato, pero las pelícu-

⁵NARBONI, JEAN ET COMOLLI, JEAN-LOUIS, “Cinéma / idéologie / critique”, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 216, Paris, Oct. 1969.

⁶ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978, pág. 144.

las eran lo importante en tanto que mercancías y es de eso de lo que hay que hablar (mercancía como trabajo y relaciones económicas); pensar que pueda haber un cine puro, materialista, opuesto al comercial, es una oposición reductora: no es posible hacer cine sin dinero. Ningún realizador individual puede poner en cuestión el mecanismo, las leyes de producción. Lo importante es tener conciencia de que toda realidad es percibida a través de un proceso de mediación; no podemos pensar que la cámara registra el mundo tal cual es; si así lo hiciéramos estaríamos reproduciendo la ideología hegemónica. El llamado montaje invisible tiene esa función, esconde los modos de producción. *Cahiers* ya no establecía una oposición binaria; hablaba de films ciegos a la ideología dominante y en consecuencia ciegos a su propio encubrimiento puesto que hacen soñar, dan al público una seguridad. Son los que nos devuelven al orden inicial, la mayoría de los comerciales, aquellos en los que se cumple el esquema: orden - desorden - vuelva al orden.

No pretendemos aquí agotar las capacidades de esta polémica (la traemos a modo de recordatorio) pero pensamos que tiene una importancia capital porque tras ella se encuentra la lucha entre dos concepciones antagónicas e irreconciliables de la representación cinematográfica, y no nos estamos refiriendo al debate entre *Cinéthique* y *Cahiers* - que no tiene discrepancias esenciales tanto en el fondo teórico cuanto en la praxis - sino al que parte de la concepción del aparato cinematográfico desde la ideología dominante y su posible utilización revolucionaria.

Lo que centra el debate es la consideración o no de la cámara como un artefacto neutro y, ligado a ello, la conflictiva relación entre representación y realidad que, en el cine, se traduce en la “impresión de realidad” como efecto ideológico. Frente a las posiciones radicales de COMOLLI, NARBONI, PLEYNET y BAUDRY, la más conciliadora es la de JEAN PATRICK LEBEL que, en su texto *Cine e Ideología*, aun reconociendo que cada film es un “vehículo de ideología”, no concede a la cámara la calidad de “instrumento ideológico en sí” y desvía tal carga a la cultura de

los cineastas y al acondicionamiento cultural e ideológico de los espectadores. Su planteamiento, tachado justamente de “revisio-nista”, le lleva a afirmar que “pensar que la fascinación pueda ser rota únicamente por una forma desconstruccionista en el nivel de la impresión de realidad es un error. El espectador habitualmente fascinado por la ideología dominante en el cine ni siquiera advierte la "desconstrucción" como tal. O se decepciona, se irrita, rechaza el espectáculo, o vive esa "desconstrucción" a modo de fascinación”.⁷

Resulta patente el enmascaramiento con que LEBEL aborda la relación entre la representación y la realidad, dejando a un lado los problemas de mediación y reconociendo a la filmación una posibilidad de reflejo de la realidad.

2 Hegemonía y rechazo

El cine de hoy, absolutamente dominado por la industria, no ofrece cabida alguna para estos debates; las nuevas cinematografías que surgieron en los años sesenta y setenta, independientes y experimentales en el seno de las sociedades más ricas, o alternativas en los países subdesarrollados, se apoyaban en movilizaciones sociales, en frentes de difusión alternativos (caso en España de cine-clubs, asociaciones, colectivos, parroquias), hasta constituir un entramado capaz de generar acciones reales. Así pues, la polémica no solamente era útil porque se autodenunciaba como discusión utópica en el seno de la opulencia mediática de los países ricos, sino porque se retroalimentaba por los nuevos movimientos independientes (sobre todo latinoamericanos) y preservaba su presencia en encuentros tan significativos como los de *Cartago* o *Pésaro*.

La voracidad del sistema, en su camino hacia la globalización, ha sido capaz hoy de engullir cualquier atisbo de revolución (social o formal). Sin embargo, el nacimiento del proyecto de LARS

⁷LEBEL, JEAN-PATRICK, *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973, pág. 45.

VON TRIER, quizás efímero, subraya la necesidad de un cambio, o al menos de una plataforma combativa frente a los modos de representación hegemónicos en el cine actual. Si bien muchas de las normas impuestas en su manifiesto pueden parecer poco fundadas (no uso del trípode o del *travelling*, reivindicación del plano secuencia), sí hay dos elementos que a nuestro entender son significativos:

- Rechazo de los códigos del modo de representación dominante.
- Abaratamiento radical de los costes de producción.

Se trata, pues, de buscar unos modos de representación que denuncien los mecanismos de ensoñación o efecto de verdad del cine hegemónico (tal como ya veíamos en la polémica *Cahiers - Cinématique*), pero, sobre todo, de establecer unos métodos de producción capaces de posibilitar rodajes baratos y rápidos, incluso con actores no profesionales. Esto no es una novedad, pero los sistemas actuales de producción limitan enormemente las acciones de los “francotiradores” y se hace necesario un revulsivo (quizás el exceso de radicalidad pueda desequilibrar la balanza).

Nuestro discurso cae inevitablemente en el mismo error que denuncia - hay que reconocerlo -, puesto que parte de una concepción sobre el cine hegemónico que otorga a Hollywood la representación de la industria de forma universal y, aunque el dominio mediático y audiovisual del imperialismo americano está generalizado, no es menos cierto que hay focos de resistencia en su mismo entorno (producciones independientes americanas, cine de intervención latinoamericano –que vuelve a surgir tras los últimos acontecimientos en la zona- e, incluso, la potencia del cine francés que, con ser también industrial, apunta hacia otros derroteros). De otra parte, no podemos olvidar que en Extremo Oriente las cuotas de mercado de la industria americana no consiguen superar el 60% y es sintomático el caso de India, donde no alcanzan

sino el 10%. Como lo prueban films de reciente estreno en nuestras latitudes, la cinematografía de China, Hong-Kong, Taiwán, Corea y Japón es capaz de construir discursos muy diferentes del hegemónico. Otra gran esperanza es el cine iraní, representado por la emblemática figura de ABBAS KIAROSTAMI.

3 Ideología

La importancia de enmarcar en una posición ideológica nuestro trabajo es evidente porque de ella depende la adopción de un determinado punto de vista, en este caso abiertamente enfrentado al dominante. En cualquier caso, el concepto de ideología también aparece en un territorio ambiguo y reclama un posicionamiento; más arriba hemos citado a ALTHUSSER que, a nuestro entender, propone una definición muy consecuente (criticada por otros autores, por supuesto) que introduce una serie de parámetros de capital importancia: *ideología como representación de una relación imaginaria* entre individuos y condiciones *reales* de existencia, lo que implica una mediación sémica entre la realidad y el conocimiento de esa realidad que se produce en la mente de los individuos. Los términos son más explícitos cuando AUMONT Y MARIE⁸ la conciben como 1) un sistema de representaciones, 2) de naturaleza interpretativa (no científica), 3) con un rol histórico y político concreto, 4) que se hace pasar por universal y natural, y 5) que constituye una especie de “lenguaje”; definición prácticamente idéntica a la que formula KERBRAT-ORECCHIONI⁹:

De tal forma que los conceptos de “naturalización” y “representación” van directamente unidos a la concepción del mundo que nos rodea y, así, un poder dominante está en condiciones de autolegitimarse promocionando valores que le son afines, que universaliza y naturaliza para que se conviertan en creencias y for-

⁸AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, 2001, pág. 193.

⁹KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, pág. 215.

men parte de la *doxa*, de lo evidente e inevitable, al tiempo que sojuzga cualquier idea que pueda oponérsele y oscurece la realidad social para presentarla del modo que le resulta más conveniente¹⁰. Los medios audiovisuales, como generadores de imaginarios, a nadie se le oculta que son un vehículo privilegiado para que los objetivos de la ideología dominante sean conseguidos y, si bien es cierto que “los grupos dominantes no siempre (y, en verdad, históricamente no con frecuencia) controlan todo el sistema significativo de un pueblo; típicamente son dominantes dentro de él, más que sobre y por encima de él”¹¹, la ideología es un discurso que una clase tiene sobre sí misma y que se convierte, en la medida en que es dominante, en un discurso general que practican también las demás clases, que sólo pueden aspirar a modificar tangencialmente el hegemónico porque lo esencial se conserva¹². Como indica SORLIN,

los films, como todos los productos comercializables, nacen de la esperanza de un lucro; como todos los objetos culturales, están sometidos a normas. Si actualizan posibilidades de sentido, virtuales en la sociedad, lo hacen en el interior de un conjunto económico cuya marca llevan, y no revelan sino lo que es tolerable en el cuadro del modo de producción al que están integrados: por este doble carácter (revelación de orientaciones, de tendencias implícitas; imposibilidad de franquear ciertas barreras) los films son, indudablemente, expresiones ideológicas.

Detrás de cada película hay una serie de intereses económicos e ideológicos nada despreciables y los films se venden en un mercado específico; el cine de consumo es un producto cultural

¹⁰EAGLETON, TERRY, *Ideología*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 24.

¹¹WILLIAMS, RAYMOND, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 204.

¹²SORLIN, PIERRE, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 17.

—también una mercancía— que tiene necesariamente que reflejar la ideología y el mundo —o concepción de mundo— de los agentes que lo financian, no deja elección al espectador, que se ve implicado tanto por el espectáculo como por la racionalidad ideológica. Ahora bien, si el cine reproduce los mecanismos industriales, comerciales o mercantiles, la fábrica, a fin de cuentas, la puesta en marcha de un cine que se proclame antitético con esos intereses debe destruir y negar tales principios, tiene que modificar las relaciones de producción y asumir su automarginación, porque no puede utilizar los mismos canales que el hegemónico ni trabajar con los mismos recursos; éste es también un proceso ideológico¹³ y choca frontalmente con la necesaria rentabilidad económica impuesta socialmente para la subsistencia.

Los hechos son contundentes:

Los dominados (sexo, edad, grupo, clase, país) no tienen más remedio que aceptar las imágenes impuestas por los dominantes y reproducirlas interiorizándolas, no sin desviarlas según la fuerza de la protesta y enderezarlas contra quienes las producen. Los dominantes, acentuando ciertos rasgos naturales (particularidades del sexo en las mujeres, del cuerpo o del comportamiento en las etnias subordinadas), los convierten en una definición de carácter "definitivo". Así se logra ofrecer, sin "mentir" particularmente, una imagen que perpetúa la dominación. Lo que está en juego no es única y simplemente económico; las finalidades y los intereses se disimulan; si aparecen en su verdad, fracasan. Las representaciones amplifican, desplazan, transponen ciertas "realidades"¹⁴.

¹³BERTETTO, PAOLO, *Cine, fábrica y vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 40-41.

¹⁴LEFEBVRE, HENRI, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de cultura económica, 1983, pág. 60.

4 Posiciones de partida

Cuanto antecede nos ayuda sensiblemente a fijar nuestra posición ideológica, esencial para abordar los problemas que pretendemos tratar, y que podemos resumir en una serie de parámetros:

- No creemos que el aparato cinematográfico, como maquinaria, sea *per se* reproductor de la ideología dominante, ahora bien, sí es cierto que el tipo de mirada que (re)produce sobre el profilmico responde a la *perspectiva artificialis* y a las convenciones de la representación fijadas desde el Renacimiento en nuestra cultura. Este es un condicionamiento esencial que puede ir acompañado de un fuerte impacto ideológico como consecuencia de los modos de percepción-visión-fruición y la idea generalizada de obra de arte como representación de la realidad (cine = ventana abierta al mundo).
- Todo discurso tiene voluntad persuasiva. La gran diferencia entre el M.R.I.¹⁵ y las alternativas que pueden generarse, está en la aplicación práctica de tal voluntad de persuasión. El M.R.I. esconde los trazos de la enunciación, busca la naturalización y la clausura, el sentido firme y único; un modelo de representación alternativo desvela su voluntad y mecanismos, abre el sentido y se torna polisémico. Nuestra opción, evidentemente, sin desprecio hacia el cine clásico, opta por un nuevo modelo discursivo.
- La polémica entre el fondo y la forma es absolutamente estéril. No hay contenidos independientes del modo en que se transmiten; todo relato edifica una representación que, en sí misma, es al tiempo contenido y expresión, dentro de los que pueden estudiarse una sustancia y una forma. Son, en consecuencia, cuatro parámetros indesligables que

¹⁵Modo de Representación Institucional, en los términos formulados por NOËL BURCH.

dan cuerpo a lo que denominaremos artefacto comunicativo (desde la lengua hasta la obra artística).

- En el discurso cinematográfico, la búsqueda de una alternativa al modo de representación dominante, debe plantearse en términos de enunciación, de puesta en evidencia de las marcas, de los mecanismos de naturalización. A través del montaje se consigue la transparencia enunciativa, por lo que es ahí, fundamentalmente, donde debe incidir la teorización sobre otro tipo de procedimientos.
- El espacio y el tiempo cinematográficos se sustentan en la utilización de lo ausente, que da cuerpo a la imagen manifestada. Estas ausencias contribuyen a la construcción del espacio habitable, homogeneizándolo, pero también generan un amplio nivel de inestabilidad, que el discurso hegemónico intenta y consigue eludir. Una perspectiva abierta, polisémica, otorga a la elipsis y al fuera de campo el necesario protagonismo discursivo y es en ellos precisamente donde la consecución de un modelo diferenciado se convierte en viable o, al menos, consigue desdibujar los límites de la utopía.

5 Poder y resistencia

El discurso del sistema, hoy en día, intenta imponer sus concepciones a través de la comunicación masiva difundiendo modelos para la creación de un imaginario colectivo basado en la individualidad, el machismo, la privacidad, el nacionalismo, la competitividad, un determinado estilo de vida que hace uso de la violencia como medio, el racismo, etc. En términos de CHOMSKY / HERMAN¹⁶: el propósito social de los medios de comunicación es el de inculcar y defender el orden del día económico, social y político de los grupos privilegiados. La puesta en marcha de una

¹⁶CHOMSKY, NOAM Y HERMAN, EDWARD S., *Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

industria del entretenimiento y el proceso de espectacularización es una consecuencia lógica del mecanismo de regeneración del sistema.

ALTHUSSER hablaba acertadamente de *aparatos ideológicos de Estado* y ya desvelaba que su actuación permeabilizaba las capas sociales. Con el instrumental mediático a su servicio, la reproducción de las concepciones y modos de vida se convierte en un hecho a escala planetaria y a un ritmo acelerado que genera en todos los ámbitos *violencia simbólica*. Puede aceptarse que esa violencia simbólica no provoca muertes¹⁷, pero difícilmente se podrá negar que sí esclaviza cerebros (proceso poco desligable del concepto de muerte). Para ANTONIO MÉNDEZ¹⁸ la asimetría es la caracterización de las nuevas estructuras sociales; una asimetría creciente que aleja cada vez más a grandes capas de la población de los beneficios tecnológicos aclamados por las clases dominantes y frente a la labor de supervisión del Estado -como indica la morfología-, uno y desde arriba, la acción de los movimientos sociales podrá considerarse subversiva mientras proceda desde la pluralidad y la interacción desde abajo. Pluralidad e interacción se nos antojan términos necesarios (aunque utópicos) en la sociedad actual y, sobre todo, en la que presumiblemente se nos viene encima.

El concepto gramsciano de hegemonía ha sufrido muy sutiles cambios en la sociedad contemporánea. El borrado enunciativo no es tanto el del poder hegemónico, el de la imposición, sino que se ejerce mucho más sutilmente: Se trata de que sea el lector (interpretante del discurso masmediático, quizás el único discurso actual) quien solicite - y apruebe - ese concepto, esa forma de vida, ese imaginario colectivo (ya individualizado). Es decir, pa-

¹⁷Tras los sucesos más recientes (sobre todo a partir de la invasión y ocupación de Irak) resulta difícil mantener que la violencia simbólica no provoca muertes, si consideramos el poder mediático y las consecuencias de la (des)información. La muerte puede ser un resultado de la ausencia de capacidad crítica en las sociedades avanzadas.

¹⁸MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO, *Encrucijadas*, Madrid, Cátedra, 1997.

samos de la visión de ORWELL a la visión de HUXLEY, en la que el ciudadano desea su estado.

Reflexionando sobre FREUD, escribe TERRY EAGLETON que una vez que el poder se ha inscrito en la forma misma de nuestra subjetividad, cualquier insurrección contra él parecería suponer una autotransgresión¹⁹. EAGLETON ve en estas indicaciones una inspiración idealista que conecta con la posición de GRAMSCI sobre la cultura y visión del mundo y las relaciones de poder, pero nosotros proponemos un giro de 180° a la expresión de FREUD en torno a la sublimación y decimos que si la cultura dominante (como imaginario colectivo) se inscribe en nuestra subjetividad (es sublimada) no se producirá ninguna transgresión²⁰, porque la norma, lo establecido, lo políticamente correcto, estará en relación directa con esa visión de mundo.

El enmascaramiento, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional. Puede considerarse un microsistema de impregnación que llega a los textos (relatos) a través del oscurantismo y esto se padece especialmente en las áreas de la cultura de élite (no popular ni masiva), de la educación, de la investigación. . .

La riqueza del momento que vivimos estriba precisamente en la capacidad para tener una visión múltiple del mundo que nos rodea. Desde nuestra perspectiva, la tesis del pensamiento único como nueva ideología del sistema neoliberal, no es más que un mito, una necesidad ontológica del sistema para regenerarse. Ahora bien, las prácticas de producción signica, la industria de la cultura -arropada en la tecnología-, como consecuencia inmediata de un sistema dominante que controla los medios a través de los

¹⁹EAGLETON, op. cit.

²⁰El problema, más arduo, es que la transgresión se imposibilita porque el individuo deja de ver un horizonte ambiguo, dominado por la duda, y, en su lugar, concibe el mundo en el ámbito de la certeza, que le ha sido inculcada a partir de modelos e imaginarios no contrastados por experiencia propia alguna.

costes de producción, son reproductoras de ideología y transmisoras de cultura. En consecuencia, las alternativas a ese sistema navegan en la utopía. La duda, una vez más, estriba en la concepción del concepto dialógico: diálogo entre qué y quién, y en virtud de qué. Quizás la honrada perspectiva democrática, no violenta, esencialmente vivencial, sea un modo de tránsito lento hacia la consecución de parcelas del poder hegemónico o de cambios estructurales en el mismo; pero ese poder, mucho nos tememos, sólo puede llegar a un cambio real y efectivo a través de un proceso violento: Una contradicción insalvable para los que creemos todavía en la fuerza del diálogo y el conflicto ideológico.

Lo cierto es que, si en el ejercicio de nuestras reflexiones amparadas en la duda permanente, concluimos que se ejerce desde el poder una violencia ilimitada sobre el ciudadano (concedamos al sistema el beneficio de manejar esta etiqueta), es lógico deducir que el propio mecanismo sistémico, en su jerarquización, legitima el ejercicio de la violencia frente a él, tanto más cuanto hay una evidente descompensación de los medios, sean físicos, materiales o virtuales / simbólicos. La interiorización del rechazo a la violencia en los individuos se ha constituido históricamente en un medio de la hegemonía ideológica del sistema dominante, que no duda en ejercerla en aras de un bien común que satisface plenamente sus ansias de enriquecimiento.

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene gracias precisamente a su fuerte impresión de realidad (verdad). En él confluyen el poder económico-social, el político y el cultural, actuando en círculos concéntricos cuya conexión es precisamente la establecida a través de los mecanismos de representación, los relatos, y, hoy en día, con la aparición de las nuevas tecnologías y los sistemas masmediáticos, las formas de representación simbólica, esencialmente la televisión. Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente.

En el polo opuesto, una violencia desorganizada, muchas veces nihilista, que arrastra el caos como alternativa y que brota inesperadamente en los momentos de crisis generalizada ante la carencia de perspectivas y la anulación de las esperanzas (Argentina, Argelia, Venezuela... y tantos otros ejemplos), o bien organizada en la creencia ideológica, fe ciega en sistemas alternativos las más de las veces viciados por las mismas estructuras del hegemónico (son su *alter-ego*: terrorismo, guerrillas, fundamentalismos). Violencias frente a violencias, legitimadas unas por la necesidad y otras por las institucionales, y que interiorizan su propia ilegitimidad porque se han construido a partir de las estructuras discursivas del poder.

6 Violencia simbólica

El panorama esbozado en torno a la situación actual se presenta como desesperado y sin vías alternativas. Oponer violencia a violencia, en una escala de fuerzas claramente deficitaria para la ciudadanía, reforzaría el poder, que abiertamente se ejercería desde el principio de autoridad, transformando lo poco que resta de las democracias actuales en nuevas dictaduras.

Partimos de una posición teórica en la que hemos aseverado:

1. Que la duda es un principio esencial para poder juzgar nuestro entorno e incluso nuestros modelos de mundo, a partir del imaginario social que, evidentemente, nos ha sido impuesto;
2. Que la violencia que se ejerce hoy desde el sistema (no como ente abstracto, sino en su calidad de poseedor del poder -principalmente económico, que, en última instancia, superpone sus decisiones al político-) es ilimitada y se disimula borrando su enunciación en el seno de los discursos simbólicos (esencialmente mediáticos);
3. Que la conclusión anterior, incluso en su desproporción,

concede carta de legitimidad a todo tipo de violencia simbólica que se enfrente a ese poder omnímodo.

En consecuencia, no podemos disfrazar en falsos escrúpulos la necesidad (única esperanza) de (re)construir para el ser humano un entorno que apunte hacia el imperio de la equidad, solo posible sin el ejercicio de poder determinante alguno sobre él. Ciertamente una utopía, pero, establecida como meta, nos permite:

1. Desalojar de nuestros prejuicios la creencia en la maldad intrínseca de la violencia (tengamos en cuenta que, por extensión, esta falsa moral se aplica también a la simbólica), afirmando que es necesaria para romper el círculo de poder - sumisión en que nos encontramos. Esto implica la supresión de cualquier principio ético que permita al poder asentarse en su ejercicio a través de un discurso moral.
2. Identificar un triple círculo opresor (económico-social, político y cultural) que se ejercita hoy en día de forma esencialmente simbólica, -y física en determinadas circunstancias de conflictividad- a través de los aparatos ideológicos, esencialmente mediáticos, capaces de generar un imaginario colectivo que subsume la ideología dominante en el conjunto de la población (que, a su vez, la hace suya).
3. Explicitar que todo mecanismo discursivo se construye mediante un relato de ficción que obedece a tramas en las que el ejercicio del poder se borra a sí mismo de la enunciación para aparecer naturalizado.
4. Postular discursos que se enfrenten al sistémico (no como marginales o alternativos, sino abiertamente en contra de) desde parámetros cuyas premisas esenciales sean:
 - (a) *desvelar* los mecanismos discursivos del poder;

- (b) *cuestionar* todo tipo de representaciones, nociones de mundo e imaginarios sociales, enfrentando a ellos el valor de la duda;
- (c) *actuar* esencialmente en el terreno de la cultura, mediante producciones simbólicas en la línea de una resistencia activa que abra marcos teóricos; y,
- (d) *destruir* los modelos discursivos hegemónicos y sus maquinarias de producción mediante el uso de la violencia simbólica (artefactos culturales). Punto éste cuya meta se vislumbra inalcanzable pero que obra como perspectiva revolucionaria y/o motor de cambio.

7 Otra producción audiovisual

La clasificación que más arriba habíamos mencionado, formulada por los críticos de *Cahiers du Cinéma* en la década de los 70, distinguía los siguientes tipos de películas:

1. *Films ciegos a la ideología*. Los que repiten y (re)alimentan fielmente la ideología hegemónica. Son la mayoría de las películas que se hacen.
2. *Films que cuestionan el relato clásico en el nivel de la relación significante/significado*. Es el modelo más radical, entienden significado como tema (historia) y significante como modo de representación (cómo se construye).
3. *Films que cuestionan el relato clásico a nivel del significante*. No escogen un tema político pero ponen en cuestión el modo de representación.
4. *Films que cuestionan el relato clásico a nivel del significado*. Escogen un tema político pero lo ponen en escena de forma tradicional. No cuestionan el significante.

5. *Films que parecen ajustarse totalmente en el modelo clásico*. Entra aquí el cine denominado clásico y producido por Hollywood. Para *Cahiers* muchas películas de esa época parecen inocentes, pero integran elementos metadiscursivos que proponen interpretaciones críticas.
6. *Cine (en) directo*. Se trata de hacer visible el hecho de que se filma algo. Documental, pero no según la concepción tradicional. *Cinema-verité* como lo define GODARD. Se estaría manteniendo la noción de una verdad, de un significado definido no controvertible, aunque la simple existencia del aparato cinematográfico evidenciara la artificialidad y la manipulación.

Esta tipología es acorde con los tiempos en que fue establecida y aún hoy puede resultar útil, pero hemos de pensar que las cosas no son blancas o negras, no son “duales”. Si aceptamos cierto grado de ambigüedad en algunos films clásicos, incluso de Hollywood, ¿cómo no llegar a la conclusión de que cualquier dicotomía estricta está condenada al fracaso? Sabemos bien que hay un modo de representación dominante, vinculado a los sistemas de producción de Hollywood, cuyos discursos han impregnado nuestras sociedades tanto en sentido positivo (el disfrute de la imagen y sus relatos) como negativo (la construcción de imaginarios) y, si queremos dar un paso adelante en el camino hacia la liberación de tales dependencias, deberemos revisar una vez más los conceptos teóricos de base: *ejercer la resistencia es trabajar sobre el significante*.

La extrema radicalidad política de los años 60 y 70 cegó en cierta manera las opciones discursivas. Pretender que un mismo esquema podría servir a intereses contrapuestos ya se había desvelado ineficaz en el periodo del realismo socialista; desde planteamientos revolucionarios se volvió de nuevo a caer en el mismo error. Pero hoy, con la perspectiva que nos da el paso del tiempo y la experiencia acumulada, sabemos que *la forma es el contenido*, que el trabajo debe reflejarse en la producción significativa; pode-

mos reelaborar la tipología formulada por *Cahiers* y, aceptando que siempre hay niveles de intervención, subsumir los grupos establecidos en dos grandes bloques:

- *Films ciegos a la ideología*: aquellos que sirven a la ideología dominante y a su reproducción social. Se engloban aquí tanto la mayor parte de los clásicos como los comerciales contemporáneos, pero también los que utilizan el modo de representación institucional para vehicular relatos aparentemente revolucionarios (ya hemos dicho que la simple inversión no implica la eficacia ideológica) o los que mantienen la concepción del cine como reflejo de la realidad (gran parte de los denominados “documentales”). En resumidas cuentas, se integran aquí la mayor parte de las producciones cinematográficas en particular y audiovisuales en particular.
- *Films que cuestionan el significante*: aquellos que intentan poner en cuestión los mecanismos de representación dominantes, buscando nuevos mecanismos discursivos y manifestando expresamente sus procesos de enunciación y construcción. No se trata de un nuevo modelo sino del no sometimiento a modelo normativo alguno; su carácter revolucionario, explícitamente formal, deviene implícitamente ideológico.

Por supuesto, a caballo entre ambas posibilidades, son infinidad las películas que revisten características de una u otra, en mayor o menor medida (ya hemos dicho que no creemos en planteamiento duales). La *resistencia* es un proceso gradual que para unos es factible en el seno del propio sistema hegemónico (cambiar las cosas desde dentro) y para otros no lo es (sería la posición que aquí defendemos, aun aceptando la inicial voluntad de transformación de la otra).

Cuando *Cahiers* hablaba, como hemos visto, de *cine independiente* ya denunciaba que tal independencia es ficticia porque no

es posible hacer cine sin dinero: la producción necesita recursos humanos y materiales. Ahora bien, la aparición de nuevos formatos y tecnologías no sólo ha conseguido abaratar costes sino que ha hecho viable la realización para muchas personas organizadas colectivamente o incluso a nivel individual.

No reproduciremos la casi ilimitada lista de personal y equipamiento que precisa un film hoy en día, pero es obvio que, salvando las distancias, una producción de carácter independiente (*resistente*) está en condiciones de asumir los mecanismos positivos del esquema industrial (racionalidad organizativa, división del trabajo, economía de medios), desprestigiar los negativos (*marketing* empresarial, *merchandising*, sometimiento a la tecnología, imposiciones discursivas) y formular alternativas (ruptura de modelos narrativos, introducción de temas imaginativos o novedosos, uso eficiente de las nuevas tecnologías). Gráficamente:

Elementos compartidos	Elementos divergentes	Elementos alternativos
Racionalidad organizativa		<i>Se aplica mediante acumulación de funciones de equipo técnico y material</i>
División del trabajo		<i>Se aplica mediante acumulación de funciones del personal humano</i>
<i>Exceso y dispersión, dedicación a publicidad del 50% del presupuesto</i>	Economía	<i>Reducción máxima de costes</i>
<i>Marketing y merchandising</i>	Comercialización	<i>Absoluta limitación, cuando no se trata de un elemento no contemplado</i>
<i>Técnicas digitales con equipos sofisticados</i>	Tecnología	<i>Técnicas digitales con equipos de bajo coste</i>
<i>Modelo hegemónico</i>	Formalización	<i>Ruptura del modelo hegemónico</i>
<i>Máxima</i>	Rentabilidad	<i>Nula</i>
<i>35 mm., Vídeo de alta resolución</i>	Formato	<i>16 mm.(en extinción), Vídeo DV</i>
		Discurso

Parece evidente que la utilización de cámaras de vídeo DV, de mayor o menor envergadura en cuanto a la definición de la imagen (cuestión ligada al coste), ha supuesto una novedad rápidamente rentabilizada por los cineastas, al igual que los equipos de sobremesa que son capaces de recibir las imágenes (digitalizar) con pérdidas mínimas y llevar a cabo montajes sofisticados sin necesidad de recursos adicionales.²¹

²¹Estamos hablando de equipos que se pueden comprar por cifras no superiores a 3.000 / 5.000 euros

La asignatura pendiente no es otra que la difusión, ya que la industria cinematográfica acapara los mecanismos de distribución y exhibición, impidiendo en la práctica el acceso de materiales alternativos. El problema no es tanto de costes (hoy en día es relativamente accesible el paso a 35 mm. de producciones digitales) cuanto de monopolio del mercado por parte de las grandes empresas, lo cual obliga a pensar en soluciones “reales” que retoman de nuevo el discurso de los 60 y 70 para concebir circuitos alternativos de difusión.

Todo lo cual nos lleva a la conclusión de que podemos hablar de un nuevo procedimiento de producción audiovisual pero no de una sistematización que lo haga viable a corto plazo. Puestas así las cosas, nos queda reflexionar y buscar caminos que no pueden, en modo alguno, someterse a los dictámenes del sistema audiovisual dominante; quiere esto decir que el primer paso no es otro que romper la venda que ciega los ojos de muchos cineastas cuando optan por demostrar sus cualidades de “políticamente correctos” (asunción de temáticas y modelos discursivos dominantes) y relegan a un tiempo posterior la adopción de “nuevas formas” (evidentemente, nunca llegarán, porque, o se instalan en la comodidad de lo institucional, o abandonan sus ilusiones).