

DE LA MILITANCIA A LA RADICALIDAD FORMAL: REIVINDICACIÓN DE QUINCE AÑOS DE CINE OCULTO (1964-1979)

Roberto Arnau Roselló y Fco. Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón

RESUMEN

El presente trabajo pretende sentar las bases teóricas e historiográficas para un acercamiento al cine realizado en España y Canarias entre los años 1967-1982, sin licencia de exhibición, dentro de parámetros de militancia y/o clandestinidad.

PALABRAS CLAVE: cine, Canarias, teoría filmica, imagen, poder, representación.

ABSTRACT

The present work is a part of the investigation about film theories and historiography procedures on Spanish and Canary Islands clandestine and militant movies between 1967-1982.

KEY WORKS: Cinema, Canary Islands, Film Theorie, Image, Power, Representation.

JUSTIFICACIÓN

La publicación en el número 2 de la revista *Latente* (año 2004) del texto «La década prodigiosa: los años setenta y el cine *amateur* en Canarias», firmado por Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos, así como la aparición en el mismo número de una entrevista con Teodoro y Santiago Ríos, realizada por Atala Nebot Álvarez, colocan en la palestra de la discusión y actualización historiográfica una época y unas situaciones en las que uno de los firmantes del presente artículo tuvo directa participación¹. Al tiempo, la entrevista vierte conceptos y juicios de valor viscerales que para nada contribuyen al esclarecimiento de unas realidades que muchos han preferido relegar al terreno del olvido sistemático.

No es nuestra intención, ni mucho menos, retomar estos textos ni las cuestiones que en ellos se expresan (nos movemos en un territorio en que tanta ingenuidad no creemos merezca respuesta), pero creemos de rigor apuntar hacia la necesidad imperiosa de posibilitar mecanismos de investigación «científica» y veraz sobre un momento histórico irreplicable en el que los materiales sin licencia de exhibición

constituyeron la punta de lanza de todo un sistema creativo en el terreno audiovisual. Para ello es de rigor formular una serie de principios encaminados a:

- Construir las bases teóricas imprescindibles para asentar la investigación: imagen y poder, documental *vs* ficción, *story vs history*, etc.
- Desarrollar análisis textuales contextualizados sobre los *films* producidos en aquellos años (Canarias es una pequeña excepción, con cierto retraso en el panorama nacional, pero este fenómeno, en sus grandes rasgos, es explícito en el estado español y no pueden aislarse unas experiencias de otras).
- Retomar la voz directa de los protagonistas, es decir, de los autores, de los grupos que trabajaron en estos *films*, de los responsables de partidos políticos que sostuvieron sus iniciativas y del entorno social.
- Explicitar, como conclusión, la imbricación entre acción e ideología, entre significantes y discursos, entre veracidad y verosimilitud, entre posturas interesadas e interés por el encuentro de la Historia.

Así pues, no cabe el acercamiento lateral o indirecto, ni siquiera en el caso «isleño»; se hace imprescindible una visión de conjunto amplia y documentada, epistemológicamente anclada en la corrección de una investigación cuyo soporte científico no se puede obviar.

En las líneas que siguen, intentaremos dar respuesta a los conceptos teóricos que sustentan la relación entre imagen y poder, al tiempo que formulamos las hipótesis de trabajo sobre las que el proceso de investigación será llevado a cabo hasta su plasmación en una tesis doctoral en vías de ejecución.

DEL «THEATRUM MUNDI» A LA CIBERSOCIEDAD: EL PODER EN LA IMAGEN

Desde los más elementales principios sobre el Poder que sentara Maquiavelo en su obra *El Príncipe*, hasta las últimas mutaciones de los mecanismos de control propios de la Cibersociedad Global del siglo XXI, las condiciones en las que se han desarrollado las relaciones de poder han cambiado enormemente aunque éstas no dejan de conservar ciertos aspectos inalterables. De una manera u otra, la imagen y el poder se han visto siempre implicados, se han condicionado e influenciado hasta devenir teóricamente distinguibles pero prácticamente inseparables. La concepción de la existencia como un gran teatro, el conocido *Theatrum Mundi*², donde cada

¹ Tampoco estará de más que traigamos aquí la referencia al indispensable libro sobre Yaiza Borges, de reciente aparición, propiciado por la Filmoteca Canaria. Ver en YAIZA BORGES: *Aventura y Utopía*, Santa Cruz de Tenerife, Filmoteca de Canarias, 2004, tanto el texto general como el prólogo.

² Para una más profunda comprensión de este término ver: SUBIRATS, E. (1997): *Linterna Mágica*, Madrid, Siruela; GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1998): *Metáforas del Poder*, Madrid, Alianza. A



persona tiene un papel asignado que ha de representar, ha perdurado a lo largo de la historia del pensamiento occidental. De la teatralización de la política al poder de representación de la Máscara (persona), las relaciones de Poder son literalmente atravesadas por la Imagen.

Hoy, cuando la presidencia de un gobierno (y por tanto cierta parte del Poder, el del Estado) depende mucho más de una pugna televisada entre dos candidatos debidamente maquillados y preparados para ella que de sus programas, sus equipos de gobierno o políticas concretas, la situación se ha vuelto más que preocupante. Será oportuno, pues, profundizar en las relaciones entre la representación y el ejercicio del Poder, para tratar de desvelar el verdadero rostro de éste con sus ambivalencias y falacias.

En principio entendemos por Poder, en general, la actividad de un individuo o de un grupo humano (sujeto de poder) que, con arreglo a sus intereses y propósitos, causa un determinado efecto en la Naturaleza y/o en otros individuos o colectivos humanos (objeto de poder). Es decir, «entendido en el antiguo sentido aristotélico de 'acto', como acto propiamente dicho, como realidad en tanto que realización efectiva, el Poder no es tanto la capacidad efectiva de ejercerlo como su *ejercicio mismo*»³.

Maquiavelo, durante el Renacimiento, ya sienta las bases sobre los medios para llegar al poder y los modos de mantenerlo. Mediante la estratagema de la representación, la pose y la apariencia el poderoso mantiene su estatus y privilegios. «No es necesario, pues, que un príncipe posea todas las cualidades mencionadas, pero es muy necesario que *parezca poseerlas* [...] si las posee y las observa siempre le serán perjudiciales, y si parece poseerlas, le serán útiles [...] Los hombres juzgan más por los ojos que por las manos [...] todos ven lo que pareces, pero pocos comprenden lo que eres»⁴. El sustento del Poder, su cara, se basa en la representación de la falacia. Fingir, disimular, aparentar, son cualidades indispensables que Maquiavelo otorga al gobernante. El príncipe debe dar primordial importancia a su imagen y a su reputación: lo que los demás piensen equivale a lo que se es. Este texto ha sido duramente criticado por su amoralidad a la hora de describir al gobernante perfecto: «el fin justifica los medios» es el eslogan subyacente del tratado.

El poderoso queda habilitado para hacer Dogma y Ley de su voluntad personal, se halla más allá del bien y del mal. El poder contiene esta dualidad: «Procure, pues, un príncipe mantener y conservar el Estado, los medios que emplee serán siempre considerados honrosos y alabados [...] Un príncipe de nuestro tiempo jamás predica otra cosa que paz y lealtad, y en cambio es enemigo acérrimo de una y

partir de este momento cuando utilicemos la letra cursiva será para resaltar algún aspecto que nos parezca de especial relevancia para la comprensión del texto.

³ BAYÓN CERDÁN, J. (1995): *Conocimiento y Poder*, Madrid, Ediciones de la UA, p. 19. La cursiva es nuestra.

⁴ MAQUIAVELO, N. (1975): *El Príncipe*, Barcelona, Bruguera, pp. 152-153. La cursiva es nuestra.

otra; si él la hubiera observado, muchas veces le habrían quitado la reputación o el Estado»⁵. Bajo una máscara de aparente estabilidad existe esta inquietante ambivalencia. La cara del Poder permanece invariable, mientras sus estrategias corren paralelas, «su esencia es engañosa, traidora y corrupta, pero en cambio se muestra veraz, fiel e íntegro»⁶.

Hobbes, en el siglo XVII, identifica el poder con el Estado, al que llama *Leviatán*⁷, un monstruo bíblico que lo penetra todo. Sus tesis defienden el absolutismo como forma perfecta de gobierno, de acuerdo con Maquiavelo, por su terrible concepción de la Naturaleza humana, dominada por el deseo de competir y obtener gloria. El poder sería absolutamente necesario para impregnar todos los procesos (sociales sobre todo) y *mantener el orden* entre los «malvados» seres humanos. El aspecto que más nos interesa de la concepción hobbesiana del poder es la cualidad del mismo que le permite ser omnipresente en cualquier tipo de intercambio o relación, ya no como entidad que posee esa cualidad sino como el proceso mismo de penetrar en otras realidades.

Las diferencias que manifiestan algunos pensadores en su idea del poder se refieren principalmente a lo que hemos llamado objeto y sujeto de poder y a la influencia que tienen en su ejercicio los conflictos que se producen en una determinada colectividad. En algunos casos es rechazado como sujeto y objeto de poder todo lo que no sea el hombre, como en el caso de Robert A. Dahl, que piensa que «los vocablos que hacen referencia al poder en ciencias sociales excluyen las relaciones con elementos inanimados o de alguna manera no humanos»⁸.

El gran clásico de la teoría del Poder, sin embargo, hace profundas distinciones entre Poder y otros conceptos similares como Disciplina o Dominación. Max Weber, califica el Poder como la probabilidad de imponer la propia voluntad dentro de una *relación social* aún contra toda resistencia. Diferencia Poder de Dominación por considerar a esta segunda como la posibilidad de encontrar obediencia a un mandato entre personas dadas. Para él, « el concepto de Poder es sociológicamente amorfo, pues todas las cualidades imaginables de un hombre le pueden colocar en una situación de imponer su voluntad en una situación dada [...] el concepto de Dominación es más preciso y sólo puede significar la probabilidad de que un mandato sea obedecido»⁹.

El Carácter humano, aunque no meramente individual, del sujeto y objeto de Poder es subrayado también por C. Wright Mills, aunque en sentido diferente.

⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, J.M. (2001): *Representación de las relaciones de Poder (Un estudio a partir de la propia obra pictórica)*, Tesis Doctoral, Dept. Pintura Facultad de BB. AA. de San Carlos, Valencia, p. 27.

⁷ HOBBS, T. (1996): *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza.

⁸ Citado en WEBER, M. *et al.*, (1978): *Sociología del Poder*, Buenos Aires, CEAL, p. 56.

⁹ WEBER, M. (1979): *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 43.



Wright Mills entiende el Poder en el sentido de «toda decisión tomada por los hombres en relación con el aparato en el que viven y con los eventos que forman la historia de su época»¹⁰. Entre los medios del Poder que describe nos interesa especialmente aquel que consiste en «guiar y *manipular el consenso* de los hombres sin la sanción de la Razón o de la conciencia de quien obedece»¹¹. Este punto resulta capital para comprender el alcance de los mecanismos de Poder sustentados, en parte o en su totalidad, por la imagen y el uso que de ella se hace en el seno de cualquiera que sea la sociedad o colectividad en que se inscribe este uso. Como adelantábamos, las concepciones del poder que vinculan los efectos de su ejercicio a los individuos nos van dando pistas de hacia dónde han ido evolucionando tanto las estrategias del Poder y sus relaciones con la imagen, como los planteamientos teóricos acerca de su naturaleza y modalidades.

Otras ideas del Poder que nos permiten nuevos planteamientos son las de J. Habermas y H. Arendt, que se atienen a que el sujeto de Poder es sólo colectivo. Arendt defiende la distinción básica entre «Gewalt», que ella denomina fuerza, violencia y poder instrumental (lo que Weber entiende por Poder), y «Macht», que es un «concepto *comunicativo* de Poder»¹² (para ella el verdadero Poder). Es la primera aproximación teórica al Poder que pone su acento en la dimensión comunicativa como premisa básica para abordar su estudio y comprensión global, coincidiendo plenamente con la teoría habermasiana de la acción comunicativa. El Poder para Arendt es «la capacidad humana no sólo para actuar, sino para actuar *concertadamente* [...] el Poder no es nunca propiedad de un individuo...»¹³. En esta misma línea de pensamiento cabría observar la capacidad del Poder para investir, para revestir de liturgia todos sus actos, que ha sido uno de los pilares sobre los que se ha edificado el mantenimiento de su hegemonía. Así, el Poder consistiría en «la capacidad de aplicar consecuencias al comportamiento de alguien, de *premiar o castigar* las conductas»¹⁴.

Es bien evidente que las posturas de los autores que hemos mencionado son, como mínimo, diferentes, y aportan distintos argumentos de análisis en la evolución de la relación imagen/poder de que trata de dar cuenta esta parte de nuestro texto, pero en el momento en el que se produce la mayor aportación teórica en el campo de las relaciones de poder, éstas se concebían aún primitivamente.

La teoría sobre el poder que destaca de entre todas y aporta nuevas luces para su análisis en profundidad es, sin duda, la del filósofo Michel Foucault. Aun-

¹⁰ Citado en WEBER, M. *et al.*, (1979): *Sociología del Poder*, Buenos Aires, CEAL, p. 60.

¹¹ *Ibidem*, p. 62

¹² HABERMAS, J. (1975): *Perfiles filosófico políticos*, Madrid, Taurus, pp. 205-210. La cursiva es nuestra.

¹³ ARENDT, H. (1973): *Crisis de la República*, Madrid, Taurus, pp. 146-149. La cursiva es nuestra.

¹⁴ CORONADO, Q. (1987): *Todo lo que usted quería saber sobre el Poder y no se atrevía a preguntar*, Madrid, Fondo Natural, p. 12. La cursiva es nuestra.

que nos interesa mucho un aspecto de su obra que trataremos en otra ocasión, como es la concepción del Panóptico, su posición hace de las relaciones de poder lo constitutivo de toda la realidad social histórica. Siguiendo a Deleuze en la clasificación que establece en torno a cinco postulados¹⁵, podemos decir que hasta la aporación de Foucault el poder se había entendido según ciertos principios comunes:

- Postulado de la Propiedad: según el cual el poder es algo que se posee la clase dominante.
- Postulado de la Localización: según el cual el poder debe entenderse como el poder del Estado.
- Postulado de la Subordinación: según el cual el poder estaría subordinado a un modo de producción que sería su infraestructura.
- Postulado del Modo de Acción: según el cual el Poder actúa por medio de mecanismos de represión e ideología.
- Postulado de la Legalidad: según el cual el poder, como poder del estado, se expresa mediante la promulgación de la Ley.

El punto de partida del que arranca, pues, Foucault es la puesta en cuestión de los postulados que se aplicaban en los análisis sobre el poder. De este cuestionamiento emerge un nuevo campo para el análisis, que es el *funcionamiento* de las relaciones de poder. La idea que subyace en todo su análisis es la de la Omnipresencia del poder; «no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su aparente unidad, sino porque se está reproduciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en *toda relación de un punto con otro*»¹⁶. Fundamentalmente, el Poder sería «el nombre que se presta a una *situación estratégica compleja* en una sociedad dada»¹⁷, sería anónimo y ambivalente.

Foucault elabora una ontología del poder, es decir, una concepción de la realidad en cuanto a que es un inmenso complejo de relaciones de poder, que abarca y penetra en todo tipo de relaciones entre sus componentes. Persigue con ella, no tanto la crítica del capitalismo en tanto que modo de producción, cuanto la crítica radical de la Modernidad como forma culturalmente perversa.

El conocimiento humano como poder no es un planteamiento exclusivo de la obra de Foucault, pero sí es él quien observa, a nuestro juicio, los aspectos capitales de esta relación que arrojan luz sobre su naturaleza:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su *política general de la verdad*, es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos, las técnicas y los *procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad*, el estatuto de

¹⁵ DELEUZE, G. (1975): *Écrivain Non: Un Nouveau Cartographe*, Paris, Critique, p. 343.

¹⁶ FOUCAULT, M. (1984): *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, pp. 113-118.

¹⁷ FOUCAULT, M. (1994): *Un Diálogo sobre el Poder*, Barcelona, Altaya, p. v.

aquellos encargados de decir qué es verdadero [...] por verdad quiero decir el conjunto de reglas según las cuales se discriminan lo verdadero y lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder [...] no se trata de un combate por la verdad en sí, sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que juega¹⁸.

De este modo, el alcance de su teoría se amplía a límites insospechados y vislumbra los efectos que vinculan inexorablemente la mirada con el poder, en su revolucionaria concepción del dispositivo *panóptico*.

En la sociedad contemporánea de las tecnologías de la información y la comunicación, de la doctrina del pensamiento único y de la guerra permanente contra el terrorismo, la función de dominación y manufactura del consenso de los ciudadanos por parte de los medios de comunicación hace que, en nuestra argumentación, muchos de los aspectos que los autores citados habían estudiado cobren un valor especialmente relevante. Como hemos podido demostrar con los escritos de Maquiavelo, todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir determinados efectos, su imagen proyectada, sus apariencias pueden responder a lo que sus súbditos desean hallar en él. Desde luego, la televisión, la publicidad y determinadas estrategias de control y manipulación contemporáneas solucionan a la perfección las demandas litúrgicas del poder y mantienen sus contradicciones bien ocultas.

En nuestros días, la potente caja de resonancia de los *mass-media* se encarga de amplificar y divulgar este lenguaje, estableciendo la mediación entre el poder y sus actuales vasallos a través de la imagen. Con ello, podríamos afirmar que «todo poder no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial»¹⁹. De esta concepción, en esencia comunicativa, se extrae que la re-presentación del poder reviste diferentes formas, las cuales, en sus extremos, pueden oscilar de la liturgia religiosa de los modos de representación nazis, a la idealización del dogma del gobernante en los modos comunistas. Es, pues, este *lenguaje del poder* el que engendra una retórica determinada y recurre a diversos estereotipos en busca de su propio estilo. Como nos adelantaba una apreciación de Foucault, este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada, tendente a producir efectos precisos; sólo desvela una cara de la realidad porque la comunicación se hace a través de un intermediario, con discreción y con un dominio absoluto del arte del silencio. Hoy, una estrategia fundamental amplificada por los medios es la frecuencia de las manifestaciones públicas del poder; en este constante *representar*, la «prolijidad sobre lo accesorio enmascara, en parte o del todo, el silencio sobre lo esencial»²⁰.

¹⁸ FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, pp. 187-189.

¹⁹ BALANDIER, G. (1995): *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, p. 18.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.



Los medios de comunicación tienen, efectivamente, poder político, pero este poder se basa en la capacidad de modificar las opiniones, para lo que deben presentarse como defensores de la objetividad y de los intereses generales. Por tanto, la posibilidad de limitar la gama de alternativas del otro supone el ejercicio de poder más sutil que pueda imaginarse, que consistiría en neutralizar la voluntad, no necesariamente en doblegarla, como afirma N. Luhmann. Sin duda el poder de los *media* correspondería a lo que J.K. Galbraith²¹ denominaba *poder condigno*, que opera transformando las opiniones de aquellos sobre los que actúa, sin coacciones ni mandatos explícitos.

La revolución tecnológica a la que estamos asistiendo y de la que apenas podemos dar cuenta porque se encuentra en el momento de mayor desarrollo que ha vivido hasta nuestros días, nos está llevando a la sustitución de la realidad (o actualidad) por su representación virtual. La interacción de la persona con la naturaleza se ha visto poco a poco desplazada por la mediación de un dispositivo que interpreta el mundo por nosotros. La reducción de *elecciones mnésicas* creadas por este estado de dependencia con relación a la tecnología (o con relación a cualquier intermediario entre percepción y realidad) es el módulo necesario «para la *modelización* de la visión y para todas las formas posibles de estandarización de la mirada»²² que se están poniendo en funcionamiento en estos últimos tiempos. Éste es el aspecto productivo del poder del que hablaba Foucault.

Aunque los procedimientos del poder en las sociedades modernas son más diversos y ricos, la mirada ha tenido una importancia enorme, y quizá Foucault no llegó a entrever los últimos y precipitados cambios que se viven en las cibernsiedad del siglo XXI. La imagen, como uno de los *procedimientos valorizados para la obtención de verdad* en esta sociedad, se perfila como el mecanismo de poder más eficaz y rentable. Sin querer ofrecer una perspectiva apocalíptica, sino pretendiendo ofrecer un punto de vista crítico (creemos que necesario) para el análisis de la cultura mediática contemporánea, en la actualidad el instrumento de visión total está en un momento de desarrollo pleno. Pero aunque la vocación del poder sea la de la visión total, y su violencia simbólica exacerbada, sus mecanismos no pueden controlar efectivamente todas las relaciones entre las personas.

Ante esta situación, el pasado resulta especialmente revelador para adoptar en el presente una necesaria actitud de *resistencia*; tanto más, cuanto que desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta se dio en nuestro país un fenómeno único e irreplicable que creemos merece una investigación capaz de convertir en luz un periodo de oscuridad (¿será cierto, como dice Derrida, que el corazón de la luz es negro?)

²¹ GALBRAITH, J.K. (1980): *Anatomía del Poder*, Madrid, Siglo XXI.

²² VIRILIO, P. (1998): *La Máquina de Visión*, Madrid, Cátedra, p. 26.

UN POCO DE HISTORIOGRAFÍA

Hace dos años, en el último *Congreso del Grimb*, 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. Éstas 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 (MRI), estableciendo otros alternativos, propios.
- Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutivas.
- 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 contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica²³.

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 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. Cierto es que muchas veces se crean mitos contrapuestos que difícilmente

²³ GÓMEZ TARÍN, F.J., (2003): «Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico», en *Image et Mémoires, Les cahiers du Grimb n° 3, Actes du 3e Congrès International du Grimb*, Lyon, Publication du Grimb-Grimia, Université Lumière-Lyon 2, pp. 543-566.

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 ajustados 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 cine²⁴, 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. *Dogma* se hace 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 recogemos— 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 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 geoméricamente 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.

²⁴ Quede 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, y entre los que la *nouvelle vague* puede ser considerado un paradigma.

HEGEMONÍA Y RESISTENCIA

El cine de hoy, absolutamente dominado por la industria, no ofrece cabida alguna para 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 generador de acciones reales. 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, la *resistencia* se debe basar en dos elementos que a nuestro entender son significativos: el rechazo de los códigos del modo de representación dominante y el abaratamiento radical de los costes de producción.

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, 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 Abbas Kiarostami.

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; Althusser, 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 Marie²⁵ 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

²⁵ AUMONT, J. y MARIE, M., (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, p. 193.



y natural, y 5) que constituye una especie de «lenguaje»; definición prácticamente idéntica a la que formula Kerbrat-Orecchioni²⁶.

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 sean afines, que universaliza y naturaliza para que se conviertan en creencias y formen parte de la *doxa*, de lo evidente e inevitable, al tiempo que sojuzga cualquier idea que pueda oponerse y oscurece la realidad social para presentarla del modo que le sea más conveniente²⁷. 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 signifiante de un pueblo; típicamente son dominantes dentro de él, más que sobre y por encima de él»²⁸, 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 conserva²⁹.

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»³⁰.

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/Herman³¹: el propósito

²⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1977): *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 215.

²⁷ EAGLETON, T. (1997): *Ideología*, Barcelona, Paidós, p. 24.

²⁸ WILLIAMS, R. (1994): *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, p. 204.

²⁹ SORLIN, P. (1985): *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 17.

³⁰ LEFEBVRE, H. (1983): *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 60.

³¹ CHOMSKY, N. y HERMAN, E. (1995): *Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.



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

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 sígnica, la industria de la cultura —arropada en la tecnología—, como consecuencia inmediata de un sistema dominante que controla los medios a través de los costes de producción, son reproductoras de ideología y transmisoras de cultura. En consecuencia, las alternativas a ese sistema navegan en la utopía.

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculizado 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 mas mediáticos, las formas de representación simbólica, esencialmente la televisión. Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Hemos abierto hasta aquí dos vías de reflexión, que ahora intentaremos cruzar: 1) la necesidad irrenunciable de una *resistencia* frente a los discursos hegemónicos propiciados por el poder establecido y 2) la formalización de los textos fílmicos a través de una falsa dicotomía *significante vs significado* (forma *vs* contenido). Todo ello radicado en la elaboración de artefactos audiovisuales.

Volvamos, pues, la vista atrás y propiciemos una posibilidad, si bien sea mínima, de aprender del pasado. Tal como existieron polémicas teóricas a principio de los años 70, las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos fílmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hablamos una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*.



La historiografía fílmica ha cometido un error de peso, en nuestro criterio, al ocuparse en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la «licencia de exhibición»; es decir, al entender como productos cinematográficos, única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm, super 8 mm) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron —ni solicitaron— licencias de exhibición. ¿Niega esto su existencia o importancia en el contexto sociocultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31 cineastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí queremos reflexionar:

Se produjeron películas *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante (p. 106).

Y, más adelante, con la firma del comisario de la rRetrospectiva, Julio Pérez Perucha:

Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materias referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención política cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos «formalistas» para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias (p. 110).

Tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales *ilegales* o *alegales*, independientemente de su formato de origen, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: *¿para qué hacer películas?* Ese «para qué» no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista, sino que contamina el «porqué» y el «cómo» de los discursos.



No vamos aquí a encontrar respuestas, ni lo pretendemos. Queremos, eso sí, abrir una línea de investigación que consideramos imprescindible y podemos —y debemos— formular hipótesis de trabajo. Todo este texto no hace otra cosa sino promover tal voluntad. Para ello hemos de situarnos en el momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional, que el franquismo no puede en modo alguno controlar, en el que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

- Nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común al que hacer frente.
- Demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos (aunque manipulados y mal doblados, los materiales americanos llegan con cierta fluidez y el comienzo de las exhibiciones de cine de «arte y ensayo» pretende enmascarar el mal endémico de fondo).
- Fruto del punto anterior, creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente de otras nacionalidades.
- Relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquiales.
- Emergencia paulatina, pero siempre creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan otras vías de comunicación.

La enumeración podría continuar, pero creemos haber incluido aquí los puntos esenciales sobre los que edificamos las hipótesis que promovemos. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas —o con vocación de llegar a serlo— tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

Pero hay otra serie de factores no desdeñables:

- El relativamente bajo coste de los laboratorios, de las cámaras y de los negativos. Incluso películas en 35 mm se abordan como producciones colectivas, en régimen cooperativo, a lo que hay que añadir la proliferación de equipos en 16 mm y, sobre todo, en Súper 8 mm.



- La dualidad militancia-afición al cine, que lleva consigo una inmersión plena en la problemática social con aportación de informaciones de «primera mano» y una visión diferente del contexto.
- El compromiso político, cada día más radical, que obliga a desprenderse a los cineastas de visiones edulcoradas radicadas en el formalismo e impregna a los proyectos de una voluntad de inmediatez y efectividad imposible de encontrar en el cine de la «legalidad».
- El compromiso cultural, que hace posible a los cineastas entrar a formar parte del debate teórico que se vivía a nivel europeo, al que contribuirían enormemente los cine clubs y las publicaciones más carismáticas que iban apareciendo en el depauperado panorama español. La controversia entre *Cahiers-Cinéthique* se reproducía a otros niveles en España, creando una contradicción insalvable entre la necesidad de una revolución formal y la premura de otra de carácter social y político que demandaba prioridad.
- La utilización de las producciones, legales o no, como desencadenantes de actos colectivos de carácter reivindicativo, cuando no directamente orientados hacia la movilización directa (casos de materiales más cercanos a las posiciones de extrema izquierda).

Hechos agua los mitos del *Nuevo Cine Español*, de la *Escuela de Barcelona* y de la *Tercera Vía*, no sólo nos encontraríamos ante una situación en que la censura se reforzaba e impedía que materiales novedosos vieran la luz, sino que los nuevos cineastas tuvieron enormes dificultades para llevar a cabo sus proyectos, mientras que los que habían podido filmar alguna que otra película que llegó a distribuirse, se vieron abocados a engrosar el campo de la legalidad, cuando no de la ilegalidad (es muy significativo el ejemplo de Pere Portabella, pero vienen a la mente otros nombres, como Alfonso Ungría, Ricardo Franco, Augusto Martínez Torres, Paulino Viota, Jordi Cadena, Llorenç Soler, Álvaro del Amo, Iván Zulueta, etc.). Se trata de la punta de lanza de un movimiento social imparabile que busca otros medios para expresarse y comunicarse.

Contamos, pues, con una serie de elementos desencadenantes y una situación atípica (en el resto de Europa las condiciones eran muy diferentes) cuya suma da lugar a un momento histórico irrepetible y a la proliferación de alternativas —que no modelos alternativos— encajadas en una etiqueta tan efímera como «cine independiente», con un valor cualitativo muchas veces discutible, pero con una voluntad de resistencia ciertamente relevante.

HIPÓTESIS PARA ABORDAR UN TRABAJO FUTURO (E INEXCUSABLE)

Hemos dicho que podemos aprender del pasado. Cuando los costes se han multiplicado y el acceso a la producción de materiales novedosos es cercenada por el estatus comercial y lo políticamente correcto, la aparición de otros formatos (esta vez con calidad suficiente) y el abaratamiento de costes (equipamiento digital, mon-



taje *off-line* a través de ordenadores personales al alcance de cualquiera) permiten vislumbrar caminos alternativos. El problema es que las recientes —que no nuevas— tecnologías se encuentran sometidas a un proceso de individualización (la sociedad entera, globalizada y homologada, se parcela y se (des)conecta telemáticamente).

Para una alternativa efectiva, para una *resistencia* eficaz, para una quiebra del modelo dominante, es imprescindible organizarse y evitar la parcelación a que nos vemos sometidos. Es decir, todas las facilidades para producir materiales alternativos valen de poco si éstos no pueden ver la luz; la ilegalidad no puede ser un impedimento. La experiencia de los cine clubs y de las asociaciones de los 70 es reproducible y deseable, quizás bajo otros parámetros, pero apuntando siempre a lo colectivo.

De ahí que ahora sea el momento de estudiar aquella época con nuevos ojos: 1) porque los materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas —equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad— siguen vivos, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada (téngase en mente que la prensa no es válida, habida cuenta la censura y los intereses dominantes de aquellos días).

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

1. La vigencia o no del término «documental» y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como «documentales». Nuestra hipótesis de partida, siguiendo a Gauthier³², iría en la línea de plantear un *método de producción documental* antes que admitir la vigencia del término *documental*, que no consideramos permita una distinción eficiente entre los modelos ficcionales³³.
2. Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la definitiva destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones mili-

³² GAUTHIER, G. (1995): *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan.

³³ Posición que hemos expuesto en GÓMEZ TARÍN, F.J., (2003): *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, y en GÓMEZ TARÍN, F.J. (2004): «Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad», en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, pp. 63-70.



tantes. La primera cuestión, en este sentido, sería recabar información de autores y responsables políticos, de tal forma que pudiera cotejarse la evolución de sus posiciones.

3. La segunda cuestión, y la más importante, apuntaría a la demostración de la otra gran hipótesis que formulamos: en líneas generales, la influencia de los partidos políticos fue nefasta desde el punto de vista de las estructuras formales cinematográficas. Este punto merece una explicación más detallada por nuestra parte, que desarrollamos a continuación.

El establecimiento de una serie de prioridades, a la hora de elaborar materiales audiovisuales, conllevaba, en muchas ocasiones, un abandono de la discusión teórica en aras de la «accesibilidad» de lectura para un supuesto público ávido de información veraz sobre las movilizaciones. Inevitablemente, los partidos políticos contagiaban sus líneas de actuación hacia sus militantes y, cuando el cineasta era a su vez un miembro del partido, se veía en la obligación —razonable, todo hay que decirlo— de anteponer la línea política marcada a sus veleidades sobre aspectos teóricos y/o discursivos.

Insistimos en que éste es un hecho razonable y el cineasta no tiene que justificar de ningún modo cualquier tipo de renuncia a que se hubiera sometido. Pero, desde otra perspectiva, la de los dirigentes de los partidos, el asunto ya no es tan «razonable» porque apunta hacia la ausencia de cultura audiovisual y, casi siempre, hacia la reiteración de los códigos dominantes, con la supuesta excusa de que se trataba de los mecanismos discursivos conocidos y asumidos por el público en general (léase la población o el pueblo).

Desde nuestro punto de vista, y no nos cansaremos de decirlo, la *forma es el contenido*; es decir, los mecanismos discursivos conllevan planteamientos ideológicos; el cambio del héroe fascista por el héroe revolucionario no da como resultado, *per se*, el carácter revolucionario de un film; muy por el contrario, la contaminación significativa promueve la lectura dominante en ambos casos y el discurso hegemónico se retroalimenta.

Dicho lo cual, también hemos de decir que se trata de una hipótesis no contrastada y que los materiales audiovisuales alegales e ilegales de las décadas 60 y 70 en la España del último aliento dictatorial pueden ser una fuente riquísima de validación de la misma. Y aunque así no fuera, son una parte destacada de la historia que nos ha tocado vivir que no podemos, en modo alguno, dejar en el olvido; si lo hiciéramos, más tarde sería un eslabón perdido en una cadena multisignificante que ya no podría ser recuperado.

