

Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.),
Masas, pueblo, multitud en cine y televisión,
Buenos Aires, Eudeba, 2013, 304 páginas

¿Qué imágenes de las masas trazaron los medios de comunicación audiovisual al poner a estas en escena? ¿Qué ideas pueden “leerse” en los motivos visuales de ese sujeto colectivo que el cine y la televisión multiplicaron a lo largo del siglo xx en Argentina, Brasil, Italia o Estados Unidos? La compilación de catorce artículos realizada por Mirta Varela y Mariano Mestman tiene estas preguntas en su origen. Si la cuestión de la representación en su doble vertiente (política y visual) y el interrogante por el significado de lo *popular* son problemáticas que, como se afirma en la introducción, resultan prácticamente consustanciales a la historia política y cultural, y a la historiografía del cine, la preponderancia de la cultura de la imagen que los estudios visuales –en la convergencia de la historia del arte y los estudios culturales– han propuesto traducir en un *pictorial turn*, pone las figuraciones de las masas producidas por los medios en el centro de esos mismos debates. De ahí que el libro apuesta a mostrar que la interpretación de esas imágenes como documentos de una historia cultural permite revelar aspectos (corporales, gestuales) que el mero análisis de discursos o prácticas en manifestaciones públicas oblitera. Nutridos del cruce disciplinar, los artículos del libro abordan las imágenes de

las multitudes en sí mismas y en relación con sus contextos políticos y culturales, los desarrollos tecnológicos y los cambios en la teoría social, en distintos marcos geográficos –generalmente nacionales– y a través de variados soportes. La perspectiva comparativa supranacional, excepto algunos de los textos, queda a cargo del lector. Una hipótesis conceptual y un desafío crítico invitan a ello, sin embargo, desde el comienzo: lo primero, la postulación de una autonomía relativa de las imágenes respecto de los conceptos; lo segundo, la propuesta de poner en diálogo trabajos que abrevan en tradiciones críticas diferentes, como los que tratan sobre las figuras de las masas en la televisión y en el cine, y hasta lograrlo dentro de un mismo abordaje crítico. De la productividad de esto último dan cuenta los tres trabajos que asumen ese desafío: el de Mario Carlón, “Televisión y masas. De las representaciones históricas a la nueva etapa de mediatización”, con un sofisticado análisis conceptual sobre la innovación que introduce el directo televisivo como discurso respecto de anteriores lenguajes mediáticos; el de Vito Zagarrío, “El fascismo en la televisión italiana contemporánea; la televisión en el cine del fascismo”, que ausculta el modo en que el fascismo como régimen de masas fascina y

seduca a los televidentes italianos de la era de Berlusconi, donde sus protagonistas adquieren los rasgos humanos de la aproximación biográfica y la telenovela, en el marco de la revisión del fenómeno fascista que se remonta a los escritos de De Felice en la década de 1970; por último, el de Mirta Varela, “Las plazas de Malvinas: el color de la multitud”, en el que se toma como eje de análisis el color y sus usos, a partir de un corpus que forman las imágenes televisivas captadas en Buenos Aires durante la guerra de Malvinas, y las películas que desde la transición democrática las incorporaron como archivo al abordar el tema, identificando a través de ese elemento la persistencia traumática de un tema no abordado: el apoyo popular a la guerra.

La variedad de los textos compilados hace lugar a trabajos con mayor pretensión teórica y a otros más abocados al análisis de casos. Entre los primeros se destaca el artículo de Lynn Spigel, “Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana”, que abre la Primera Parte del libro (“Los conceptos en la historia”). Se trata allí del cambio introducido en la forma de representar a la gente “en masa” cuando se popularizó la televisión en los Estados Unidos en los años cincuenta. A través de la audiencia de estudio –afirma

Spigel–, las masas fueron mostradas desde entonces, en la TV, como público amable y como familia de clase media blanca, cuya característica común era no ya su interés social o afinidad política sino el deseo de mirar la televisión. Este nuevo registro visual entraba en conflicto con anteriores representaciones de las muchedumbres en el cine así como con otros registros televisivos contemporáneos de las décadas de 1950 y 1960, en los que las multitudes se manifestaban por los derechos civiles, contra la guerra de Vietnam o a favor de la revolución sexual.

Entre los análisis centrados en el caso argentino, el de Clara Kriger, “Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta”, encabeza la Segunda Parte del libro titulada “Los trabajadores: figuraciones de la celebración y la protesta”. A través del análisis formal de cortos y medimétrajes de propaganda de las décadas de 1920 a 1950, en su mayoría encargados por el Estado, Kriger identifica las estrategias de representación audiovisual que en cada etapa indicaron una resignificación en la figura de las masas. En 1940, al frente Carlos A. Pessano del flamante Instituto Cinematográfico Argentino, los cortos publicitarios de las bellezas del país estetizaban los cuerpos y los rostros hasta eliminar cualquier marca social o identitaria de los trabajadores retratados. Durante el peronismo, por el contrario, entre otros recursos de la puesta en escena los primeros planos en las tomas de la multitud movilizada resaltaban el mayor protagonismo obrero en la vida nacional, y la

posibilidad de identificación formal del espectador con esos rostros.

¿Demuestra el libro en su conjunto la hipótesis planteada en la introducción acerca de la autonomía relativa de las imágenes respecto de los conceptos o, para decirlo en las palabras de sus compiladores, que es posible hablar de la *figuración* de nuevos sentidos producidos por las imágenes y no solo de la *traducción* de lo que los conceptos “dicen”? La respuesta no es la misma según cada artículo. Por caso, el de Marcela Gené en la Parte II, “Fueron millones... las masas en la gráfica política y los noticiarios cinematográficos”, centrado en la propaganda durante los festejos del 17 de Octubre entre 1946 y 1955, se ocupa en buena medida de ilustrar a través de fuentes visuales (fotografías y filmaciones pero sobre todo afiches con la figura del *descamisado*), aquello que la historiografía sobre la conmemoración del Día de la Lealtad (Mariano Plotkin en *Mañana es San Perón...*) ya constató a partir de documentos escritos: un progresivo eclipsamiento de la figura del trabajador como protagonista de la gesta popular del ‘45 y el correlativo carácter cada vez más excluyente de la exaltación de los líderes del peronismo.¹ Si, como afirma la autora, el “concepto *descamisado*” fue una construcción simbólica visual a la vez que discursiva, tal vez alguna capa del sentido

alojado en esa imagen podría ser puesta en tensión con el significado destilado de los conceptos del líder peronista, presentes en la prensa y en otros documentos escritos. En otro registro, el trabajo de Claudia Feld, “La representación televisiva de los desaparecidos: del *Documento Final...* al programa de la CONADEP” (en la Parte IV, “Las masas y la nación”) ilumina con claridad la productividad simbólica de la imagen. Tras analizar cómo los desaparecidos fueron “nuevamente” ocultos tras las imágenes contrapuestas de la violencia política y las de la multitud anónima y silenciosa en el programa con el que la dictadura tambaleante presentó el *Documento Final sobre la Guerra contra la Subversión y el Terrorismo*, Feld muestra el modo como la puesta en escena construida para presentar los resultados de la investigación de la CONADEP, a través de la austeridad en la transmisión de los testimonios de familiares de desaparecidos, el ritmo lento, la ausencia de publicidades, el “medio tono” y, por último, el borramiento de las marcas de enunciación del medio televisivo en beneficio del enunciator estatal, cimentaron la “fuerza de revelación del documental de la CONADEP”. Esta se basó –dice Feld– en el hecho de que el rostro de los testigos se configuró en garantía de autenticidad, y a través suyo los crímenes denunciados y su resultado, las desapariciones (no visibles), pudieron “visibilizarse”.

La compilación contiene un nutrido grupo de artículos que se ocupan del cine documental y político. El trabajo de Antonio

¹ Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

Medici, “De la masa a la multitud: el conflicto político en el cine italiano”, recorre la variación en las estrategias de representación de las masas en Italia desde la segunda posguerra hasta el 2001. Si bien el análisis encarna en la especificidad de la historia italiana, el texto revela la presencia transnacional de determinadas formas de documentar y representar al pueblo movilizado, y su transformación en el tiempo. Del plano general de las masas compactas y anónimas que se expresan ante el atentado al líder partidario (en este caso, del Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti), a fines de los años cuarenta, pasando por el registro de asambleas obreras o corridas, realizado no ya por el Partido sino por colectivos independientes ligados a la nueva izquierda, hasta el video-activismo y la representación múltiple de las nuevas tecnologías, en los recientes movimientos alter-globalización. El artículo de Mariano Mestman, “Las masas en la era del *testimonio*. Notas sobre el cine del 68 en América Latina” (Parte III, “El pueblo como mito, sujeto o testigo”), despliega un contrapunto entre films políticos de cuatro países con el objetivo de indagar cómo se incorpora el testimonio en ellos y cómo este interactúa con las masas representadas, cuando la literatura testimonial hace eclosión en la región. Aborda, sucesivamente, la palabra testimonial de Esteban Montejo en *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968); la de Domitila Barrios en *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971); el testimonio de Julio Troxler en *Operación Masacre* (Jorge

Cedrón, Argentina, 1972); y en *El grito* (Leobardo López Arretche, México, 1970), la voz desdoblada del Consejo Nacional de Huelga estudiantil, por un lado, y la de Oriana Fallaci, por otro. Concluye que el testimonio permanece articulado y subordinado (salvo el caso de Fallaci) a las tesis insurreccionales y revolucionarias que signan la época y los films.

Otros tres textos que abordan filmografías de temática política –aunque ancladas en la ficción– son los de Ana Amado, Gonzalo Aguilar y Fabiola Orquera, dedicados a interpretar las modalidades de figuración de lo popular en Leonardo Favio, Glauber Rocha, y en dos cineastas argentinos –Román Viñoly Barreto y Lucas Demare– tributarios de la construcción simbólica de lo andino difundida por Atahualpa Yupanqui. En “Rituales angélicos. Pueblo, infancia y duelo en Leonardo Favio”, Amado destaca entre los films de Favio anteriores a la última dictadura militar la figura de la infancia como expresión del afecto político, elemento que le permite poner a Favio en diálogo no solo con Walsh y con Solanas, sino también con el cine europeo posterior al neorrealismo. Sobre la década del noventa y, en particular, el documental *Perón. Sinfonía del sentimiento* (1994-2000), atiende al mito como mediador entre cine y peronismo, y subraya la apuesta fuerte al “aura de los archivos escritos, visuales y sonoros” recolectados por Favio, sobre los que el director aplica “todo el arsenal de los recursos del cine para llevarlos a un

verosímil que eterniza pasionalmente la historia”. Para Gonzalo Aguilar, en “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y Antônio das Mortes”, el mito y lo irracional también tienen un lugar clave en la interpretación del cambio en la consideración del pueblo que Glauber inaugura con ese film. Aunque otro elemento adquiere un papel central para aclararlo: se trata del uso del color, común a otros tropicalistas –dice Aguilar–, en el sentido de una “irrupción de la ebriedad del carnaval en el arte”. Con la incorporación del color en *Antônio das Mortes* (1969), leída como “falso *remake*” de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), el cineasta brasileño acentúa la individualidad y el aislamiento de los personajes, en lugar de la comunidad popular. “...El color disgrega y descompone” –interpreta Aguilar–, por tanto, si bien el pueblo protagoniza la película, “es un pueblo que todavía no llega a ser tal: es multitud, masa, turba, plebe”. La revisión de Glauber supone a su vez una nueva imagen de la modernidad, de alcance más limitado, donde esta convive con el misticismo y lo bestial que sobrevive en la multitud.

El vínculo entre lo popular y la modernidad también aparece, aunque bajo otras coordenadas espacio-temporales, en el tratamiento de dos melodramas rurales de la década de 1950 que transcurren en el Norte argentino. El artículo de Orquera, “Las masas andinas ingresan al llano zafreño: Atahualpa Yupanqui y el cine”, llama la atención sobre los films *Horizonte de piedra* (Viñoly Barreto, 1956) y *Zafra*

(Demare, 1959) como vías abiertas para “una ‘arqueología’ indígena de las masas argentinas”. En la imagen de los trabajadores del ingenio que padecen su incorporación a la agroindustria del azúcar (la modernidad exterior contrapuesta a la interioridad e identidad kolla, definitorias de lo andino), Orquera ve la huella de la labor de Yupanqui en tanto “productor del discurso maestro” sobre lo andino. Al reconstruir su actividad político-cultural y literaria, y conceptualizar a Yupanqui como “mediador evanescente” entre el “marxismo y el peronismo; La Pampa y el

norte; la cultura letrada y la oral”, la autora hace un aporte a la historia de los intelectuales, informando sobre las redes de colaboración entre el artista y los realizadores, y sobre los canales mediante los que estas construcciones literarias alcanzaron la pantalla grande. Desde este tipo de enfoque, atento a los ámbitos de sociabilidad y a los espacios institucionales, las redes profesionales y comerciales por las que las imágenes del pueblo del cine y la TV viajan y llegan, o se transforman, se puede trazar una línea de convergencia hacia una zona del campo de la historia intelectual que

justamente, en esta misma revista y hace un año, Ana Clarisa Agüero y Diego García llamaban a ampliar: la que hace de las imágenes un objeto central para la indagación de las ideas y sus productores.²

Laura Ehrlich
CHI-UNQ / CONICET

² Ana Clarisa Agüero y Diego García, “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales. Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 17, 2013, pp. 181-185.