

TextosyContextos

desde el sur

REVISTA CIENTÍFICA DE LA SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES - ISSN 2347-081X - NÚMERO 8 - JULIO 2020

8

Artículos

**Tensiones y paradojas entre la escuela, la familia y los equipos
interdisciplinarios en el acompañamiento de la trayectoria escolar
de un niño en situación de vulnerabilidad socio cultural**

Virginia Gladys Medina

**La industria petrolera como actor urbano en Barrancabermeja
(Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina), 1907-1938**

Javier Eduardo Serrano Besil

**La representación cinematográfica de la guerra de
Independencia de Argelia**

Un análisis comparativo

Maximiliano Duplatt

Babel

Las series en la era del capitalismo financiero

David Buxton (trad. de Adrián Ponze)



Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación

ISSN 2347-081x

TextosyContextos
desde el sur



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA SAN JUAN BOSCO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Autoridades

Decana

Mg. Patricia Viviana Pichl

Secretaria Académica a/c

Mg. María Laura Olivares

Secretario de Extensión a/c

Lic. René Oscar Silvera

Secretaria de Posgrado

Mg. Susana Laura Vidoz

Secretaria de Investigación

Lic. María Teresa Ortega

Delegada Académica Sede Trelew

Prof. Barbara Quintana

Delegada Académica Sede

Puerto Madryn

Lic. Mariela Blanco

Delegada Académica Sede Esquel

Prof. Gabriela Roa

Textos y Contextos desde el sur es una publicación de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNPSJB), desarrollada en el marco del Servicio de Apoyo a la publicación académica electrónica del Grupo de Trabajo sobre Internet, tecnología y cultura (GT-Itc).

Ruta Provincial N° 1, Ciudad Universitaria
9005. Comodoro Rivadavia. Chubut.
Argentina

Web:

<http://www.revistas.unp.edu.ar/index.php/textosycontextos>

Correo:

textosycontextos@unp.edu.ar

Equipo editorial

Director

Luis Ricardo Sandoval

Editores/as de Sección

Natalia Barrionuevo

Emilio Gallo

Maira García

Mariana Vicente

Corrección de estilo

Adriana Quiñones

Diagramación

Soledad Cristina

Consejo Asesor

Brígida Baeza

Sebastián Barros

Fabián Ignacio Bergero

Roxana Cabello

Dulce María Cabrera Hernández

Gabriel Carrizo

Romeo César

Silvia Coicaud

Alejandro De Oto

Karol Derwich

Aldo Enrici

Mónica Gatica

María Amalia Gracia

Jorge Enrique Horbath Corredor

Mónica Graciela Iturrioz

Silvia Lago Martínez

Federico Guillermo Lorenz

Susana Morales

Graciela Natansohn

Beatriz Neumann

Florencia Perea

Liliana Pérez

Gonzalo Pérez Álvarez

Stefan Peters

Sebastián Sayago

Rosalía Winocur Iparraguirre

Sumario

Número 8 - Julio 2020

Editorial

Editorial.....	5-6
----------------	-----

Artículos

Tensiones y paradojas entre la escuela, la familia y los equipos interdisciplinarios en el acompañamiento de la trayectoria escolar de un niño en situación de vulnerabilidad socio cultural	
Virginia Gladys Medina	9-18
La industria petrolera como actor urbano en Barrancabermeja (Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina), 1907-1938	
Javier Eduardo Serrano Besil.....	19-33
La representación cinematográfica de la guerra de Independencia de Argelia	
Un análisis comparativo	
Maximiliano Duplatt.....	45-60

Babel

Las series en la era del capitalismo financiero	
David Buxton (trad. de Adrián Ponze).....	59-71

Editorial

Recordaremos el 2020 como un año con acontecimientos totalmente inesperados –aunque prefigurados en cierta forma por la ficción distópica–, donde debimos enfrentarnos a circunstancias imprevistas y adaptar nuestra vida social, por un tiempo que hoy es aún impreciso delimitar, a nuevas condiciones, en algunos aspectos radicalmente diferentes a las anteriores.

Las universidades, tanto en sus actividades de enseñanza como de extensión e investigación, debieron enmarcarse en las nuevas circunstancias y lo hicieron, en muchísimos casos, logrando mantener la calidad de su oferta y de sus producciones. En nuestro pequeño espacio de **Textos y Contextos desde el sur** nos propusimos mantener nuestra edición anual, ofreciendo a nuestros lectores el menú amplio y variado, tanto desde el punto de vista disciplinario como metodológico, al que ellos ya están acostumbrados.

En esta ocasión nuestra sección principal incluye tres interesantes artículos. Virginia Gladys Medina se centra en el relato de un caso de escolarización de un estudiante en situación de vulnerabilidad sociocultural para analizar las contradicciones entre los distintos dispositivos institucionales que allí intervinieron, con resultados que distan de los objetivos que animan a las políticas de inclusión.

Por su parte, Javier Eduardo Serrano Besil estudia los conflictos que se dieron históricamente entre las instalaciones de extracción de hidrocarburos y los núcleos urbanos que las circundan, analizando comparativamente dos casos: la ciudad colombiana de Barrancabermeja, donde la explotación estuvo a cargo de la norteamericana Tropical Oil Company, y la argentina Comodoro Rivadavia, en donde el protagonismo de la actividad fue de la estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales. Como señala el autor, las ciudades resultantes son –en una forma importante– producto de esas dinámicas y tensiones.

También desde una mirada histórica, Maximiliano Duplatt indaga en los usos de la memoria, y específicamente en las representaciones que el cine realiza de acontecimientos históricos, en donde se actualizan importantes problemáticas acerca de las relaciones entre ficción y realidad o entre la fidelidad a los acontecimientos y las concesiones al entretenimiento. Los casos que escoge –dos films cuya temática aborda la



guerra de Independencia de Argelia– también están atravesados, como no podría ser de otra manera, por los divergentes intereses y posiciones políticas e ideológicas, pero también por las opciones escogidas por cada realizador a nivel de lenguaje y relato.

Cierra nuestra número la inauguración de una nueva sección, “Babel”, destinada a traducciones de trabajos publicados originalmente en idiomas diferentes al español. En esta ocasión nos complace proponer un texto de David Buxton, un investigador de larga trayectoria en el análisis de la producción audiovisual, desde una perspectiva crítica. En este artículo, traducido cuidadosamente desde el original francés por Adrián Ponze, este autor analiza las transformaciones del formato serie televisiva (formato por el que pasan las principales innovaciones en la ficción audiovisual de los últimos años) y las pone en relación con las demandas y necesidades del actual capitalismo financiero, análisis en el que hecha mano, de una manera sugerente, a la categoría marxiana de subsunción real.

De esta manera se completa el número que el lector tiene en su pantalla. Quiero, antes de despedirme hasta el siguiente, dejar constancia de mi agradecimiento al equipo colaborador de la revista por su compromiso y la calidad de su labor, a los evaluadores anónimos por el conjunto de observaciones y sugerencias que se traducen en mejoras sustantivas en los materiales, y muy especialmente a los autores, por confiarnos los resultados de sus investigaciones y elegirnos como instrumento para posibilitar el diálogo con los lectores.

Luis Ricardo Sandoval
Director

Artículos

Tensiones y paradojas entre la escuela, la familia y los equipos interdisciplinarios en el acompañamiento de la trayectoria escolar de un niño en situación de vulnerabilidad socio cultural

Tensions and paradoxes between school, family and interdisciplinary teams in accompanying the school trajectory of a child in a situation of cultural socio-vulnerability

Virginia Gladys Medina

virglamedina@gmail.com

Universidad Pedagógica Nacional

Resumen

El presente texto expone las intervenciones que se realizaron durante el proceso de escolarización de un alumno en situación de vulnerabilidad socio-cultural, desde su pasaje del nivel inicial al nivel primario en una escuela pública de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El entrecruzamiento de políticas públicas destinadas a identificar las barreras al aprendizaje de niños y niñas para garantizar la igualdad de oportunidades en contextos de vulnerabilidad socio cultural generan tensiones y paradojas que tienen como consecuencia la patologización de los alumnos, la sobredimensión en la utilización de los dispositivos provenientes de Educación Especial, la proliferación de la obtención



del certificado de discapacidad (CUD) y la mirada terapéutica prioritaria a la escolar proveniente de equipos de profesionales internos y externos a las escuelas.

La escritura de este trabajo de campo tiene como objetivo aportar experiencia a los procesos de reflexión y discusión de las prácticas docentes y las prácticas de los equipos interdisciplinarios, en torno a la problemática escolar que sufren los niños y niñas en situación de pobreza y marginalidad en un medio urbano.

Abstract

This text sets out the interventions that were made from the interdisciplinary team during the process of schooling of a student, in a situation of socio-cultural vulnerability, from his passage from the initial level to the primary level in a public school in the Autonomous City of Buenos Aires.

The interbreeding of public policies aimed at identifying barriers to learning for children requiring devices and interventions to ensure equal opportunities in contexts of socio-cultural vulnerability created tensions and paradoxes that resulted in the pathologization of students, over-dissension in the use of special education devices, the proliferation of obtaining the disability certificate (CUD) and the therapeutic gaze over the school from teams extra and intra-school therapeutics.

The writing of this fieldwork aims to bring experiences to the processes of reflection and discussion of teaching practices around the school problems suffered by children in poverty and marginality in an urban environment.

Palabras clave

Vulnerabilidad socio-cultural, Patologización, Prácticas docentes

Key Words

Socio-cultural vulnerability, Pathologization, Teaching practices

Introducción

En este artículo se trabaja en el relato de las intervenciones y seguimiento que realizaron los equipos docentes y profesionales en la trayectoria de un alumno del nivel inicial a partir de las cuales se produjeron instancias de tensión en la tarea educativa entre la escuela, la familia y los equipos interdisciplinarios. La insistencia para con la familia de obtener el certificado de discapacidad, sostener la asistencia a terapias múltiples y la sobre-dimensión de los apoyos de Educación Especial, en el intento de cumplir con la inclusión del alumno, paradójicamente lo excluía y estigmatizaba, como así también a su familia en la cultura escolar.

Para concluir quedarán planteadas breves consideraciones acerca de las relaciones problemáticas y paradójales entre los saberes formales y la experiencia en acción.

La trayectoria escolar de este alumno puso en evidencia cómo la vulnerabilidad socio cultural se confunde con discapacidad, constituyéndose en una paradoja.

El argumento para sumar apoyos desde la Educación Especial se fundamentaba en el objetivo de sostener la escolaridad común del alumno pero, al mismo tiempo, en términos de discursos y acciones se negaba esa afirmación, patologizando su desempeño escolar.

A continuaciones se describirán las intervenciones realizadas por el gabinete de la Escuela Especial con los siguientes equipos y actores de la vida escolar:

- Con las maestras de sala y de grado
- Con los equipos de conducción del jardín y de la escuela primaria.

- Con las maestras integradoras
- Con el equipo de orientación escolar (EOE), quienes tienen como objetivo acompañar a las instituciones educativas del nivel primario común en el sostenimiento de las trayectorias escolares de los niños, niñas, jóvenes y adolescentes. Abordan problemáticas psicológicas, pedagógicas y sociales a través de intervenciones orientadoras, de asesoramiento y apoyo, articulando su accionar con otras áreas estatales y del sistema educativo.

La reconstrucción se basa en registros de seguimiento y en el análisis del caso hecho con posterioridad; se apoya en determinadas concepciones y discusiones que consideran la pobreza un déficit y la diversidad socio cultural un trastorno para los estándares de desarrollo y maduración psicométricos. Se trata de perspectivas y prácticas del campo psi operando como determinantes a las posibilidades educativas de niños y niñas.

Trayectoria educativa del alumno en nivel inicial

El alumno comienza a cursar sala de 4 años en una escuela de jornada simple de la ciudad de Buenos Aires en el año 2010. Desde entonces el Equipo de Orientación Escolar solicita a los padres que lleven al niño a un tratamiento psicológico y psicopedagógico porque consideraban que tenía un retraso madurativo. La conducción del Jardín decide la permanencia en sala de 4 años. Al año siguiente, el EOE solicita a la Escuela Especial una maestra integradora y una reeducadora vocal, dado que el alumno había sido diagnosticado por una médica neuróloga: trastorno del lenguaje expresivo-comunicativo.

El EOE, la conducción del Jardín y la docente de sala adjudicaban la causa de dicho diagnóstico a un retraso madurativo, evaluado desde el desempeño escolar por el jardín y el equipo mencionado. Esta era la razón por la que se les demandaba a los padres la puesta en marcha del tratamiento psicológico y psicopedagógico.

Con el diagnóstico médico y diagnóstico escolar comenzó a instalarse en el jardín la presunción de una derivación a escuela especial.

La maestra integradora transmitía en las reuniones de equipo la escasa vinculación del alumno para con ella.

Simultáneamente a la permanencia del niño en sala de 4 años, el EOE gestionaba turnos, en el hospital cercano a la escuela y al domicilio de la familia justificando: “para que, los padres, no tengan excusas de comprometerse con la problemática del hijo”.

Las entrevistas de admisión al consultorio de psicología y psicopedagogía en el hospital de la zona se interrumpían por diferentes motivos. Algo similar ocurría cuando el niño se negaba a ingresar a los consultorios del hospital.

La escuela especial solicitó a su gabinete escolar que realizara un seguimiento de la trayectoria escolar del niño trabajando en conjunto con las maestras, el EOE y el equipo de conducción del jardín.

El gabinete escolar de la escuela especial estaba formado por maestra, psicóloga y psicopedagoga. Propuso como primera estrategia realizar una sucesión de observaciones en distintos espacios y tiempos de la jornada escolar en virtud de que no se apresuraba a coincidir con

la derivación a escuela especial sin realizar un análisis extenso.

El objetivo de las observaciones era obtener registros que les permitieran evaluar los obstáculos que las docentes mencionaban en los procesos de enseñanza y aprendizaje con el alumno y así diseñar estrategias de apoyo junto con la maestra de sala y la integradora.

Para el gabinete escolar, la necesidad del jardín por confirmar el diagnóstico de retraso madurativo era un punto de resistencia. Se consideraba importante revisar las interpretaciones que fluían acerca del alumno y su familia. Las entrevistas con los padres eran momentos controvertidos, tensionando las divergencias en las posiciones de los equipos.

La maestra integradora continuaba sin encontrar el “interés” del alumno y el alumno rechazaba a esta docente, lo que afectaba la eficacia del apoyo, obstaculizando su permanencia en el aula y agravando el padecimiento subjetivo del alumno.

El clima institucional de los encuentros entre equipos y las docentes era de mucho malestar. El fluir de construcciones narrativas operando de manera eficaz en la constitución de una cosmovisión acerca del destino escolar del alumno surge como una cuestión clave. En las observaciones de sala se registraba una interacción restringida que afectaban las posibilidades de aprendizaje. En función de estos elementos se elaboró un Proyecto Pedagógico Individual (PPI).

Proyecto Pedagógico Individual (PPI)

Citaremos una breve mención sobre el

PPI y su normativa antes de continuar con la trayectoria escolar del alumno.

La Resolución 311/16 del Consejo Federal de Educación fue creada para propiciar condiciones para la inclusión escolar al interior del sistema educativo argentino para el acompañamiento de las trayectorias escolares de los/as estudiantes con discapacidad y establecer normas para la “Promoción, acreditación, certificación y titulación de los estudiantes con discapacidad”. La Resolución y sus anexos II, III y IV se constituyó obligatoria en todas las provincias y es superior a las normas locales que se opongan a ella:

En su Artículo 17º expresa:

“En caso que las instituciones educativas precisen apoyo para garantizar el óptimo desarrollo de la trayectoria escolar de los/as niños/as con discapacidad en los diferentes niveles de enseñanza obligatoria contarán, con la posibilidad de:

- recibir los apoyos necesarios para el desarrollo de su trayecto en el Nivel. Los mismos serán corresponsabilidad entre el Nivel, la Modalidad de Educación Especial y demás modalidades según criterios nacionales y jurisdiccionales;

- contar con propuestas específicas de enseñanza, a partir de la identificación de las barreras al acceso a la comunicación, la participación y al aprendizaje, el diseño de las configuraciones de apoyo y los apoyos específicos (sistemas de comunicación, orientación y movilidad, autonomía, entre otras) a efectos de minimizar las barreras institucionales. Estas propuestas podrán recibirlas en la institución en la que cursan su escolaridad o en otro espacio educativo;

- contar con una propuesta de inclusión elaborada conjuntamente entre los equipos docentes del Nivel y de la Modalidad de Educación Especial, sustentado en el modelo social de la discapacidad. Dicho trabajo tenderá a fortalecer las prácticas inclusivas y diseñar los ajustes razonables en función de las barreras presentes en la institución y las necesidades individuales de los/as niños/as con discapacidad;

- contar con Proyecto Pedagógico Individual para la Inclusión (PPI) que considerará los ejes detallados en el Anexo II. El PPI se elaborará en función de las necesidades del estudiante, promoviendo su desarrollo integral y tendiendo a favorecer su inclusión social y educativa. La planificación y desarrollo del PPI será responsabilidad de los equipos educativos correspondientes, quienes informarán y acordarán con las familias las metas y responsabilidades de cada una de las partes a fin que el estudiante con discapacidad desarrolle sus aprendizajes sin perder de vista el diseño curricular jurisdiccional, en vistas a que el mismo no implique un currículum paralelo. Los proyectos personalizados deben actualizarse periódicamente sobre la base de metas factibles y estar redactados en un lenguaje claro”.

Mencionaremos solo los ejes prioritarios para la confección del Proyecto Pedagógico para la Inclusión que constan en el Anexo II de la Resolución 311/16 y que son del interés del presente escrito:

- Las barreras físicas, académicas y comunicacionales que obstaculicen el proceso de enseñanza y aprendizajes escolares.
- Apoyos específicos en formatos accesibles.

- Participación familiar en el proceso de inclusión.

A partir de estos ejes se confecciona, siguiendo la normativa, una Propuesta Curricular que tenga en cuenta:

- Organización de los propósitos, contenidos de las áreas curriculares correspondientes al Nivel.
- Incorporación de contenidos prioritarios pertenecientes a años anteriores.
- Incorporación de contenidos que no están presentes en el Diseño del Nivel pero que el/la estudiante necesita aprender (autonomía, habilidades sociales, actividades de la vida diaria).

Sala de 5 años Nivel Inicial

El alumno ingresa a sala de 5, registrándose cambios significativos y favorables en su participación tanto en la sala como en el recreo. Durante ese periodo escolar se ajustó el PPI en sucesivos pasos de acuerdo a las necesidades del niño focalizando cada vez más la incidencia de la posición del jardín en su desempeño escolar y en su subjetividad.

La hora del desayuno, la clase de música y el recreo eran espacios de mayor confianza y participación.

Las tensiones institucionales fueron disminuyendo, lo que permitió realizar visitas al aula y así orientar más adecuadamente nuestras intervenciones como gabineteistas. Un ejemplo de ello fue el conocer más alumno. El niño tomaba el lápiz a modo de garra, con la mano izquierda, lo que le dificultaba el logro de sus dibujos y prácticas de escritura. El trastorno expresivo se acrecentaba en la interacción con la docente, tensionando

la relación. El niño repetía un modo persistente e inexpresivo de mirar a los ojos en profundo silencio, agredía a sus compañeros, no pedía ayuda frente a un obstáculo, rechazaba la mediación de la maestra integradora sumando algunos episodios de enuresis en la sala. Dichas conductas eran interpretadas por la docente como caprichos, hábitos de crianza y apego excesivo a la madre.

Desde el gabinete escolar se propone no intervenir específicamente con el alumno sino trabajar con la docente, el equipo directivo del jardín, el EOE y la maestra integradora, antes de un nuevo pedido de reunión con los padres donde se pretendía solicitar nuevamente tratamientos del orden de lo terapéutico. Además se propuso reconsiderar el recurso de re-educadora vocal que estaba recibiendo desde la Escuela Especial y sustituirla por una psicomotricista que en conjunto con la docente de sala organizaran propuestas para la ejecución del grafismo.

Una nueva controversia tensiona la relaciones entre los equipos de las escuelas.

Para la escuela especial había que esperar los efectos de los tratamientos externos sobre las conductas del alumno, “falta de adaptación escolar”. Esta espera no resultaba posible para la escuela común, razón por la cual solicitaban una derivación a escuela especial. Como gabinete escolar de la Educación Especial no acordamos con esta postura, se intensificó la intervención apostando por un futuro ingreso del alumno a primer grado, apoyado tanto en el PPI como en las normativas vigentes que garantizaban la integración escolar.

En este punto se producía una intersección entre ambas escuelas: el “pro-

blema” estaba en el alumno. Para la escuela común ya no había más tiempo, para la escuela especial funcionaba la expectativa anclada en el paradigma médico y terapéutico, o sea externo a los procesos de enseñanza-aprendizaje escolares.

Alumno, familia y contexto social

Hijo de un matrimonio peruano cuyos padres tenían escolaridad primaria en el caso de la madre (empleada doméstica) y secundaria completa en el caso del padre (albañil). La familia había migrado a la ciudad en busca de un mejor futuro económico y social asentándose en un sector periférico conocido como la Villa 11-14.

Los padres del niño manifestaban un gran temor ante los peligros del barrio, extrañando su país y su familia de origen, acentuando su extranjería y aislamiento dentro del barrio y la ciudad. Domesticaban la alteridad acomodándose al aislamiento social.

La escuela con sus demandas les confirmaba a los padres la inferioridad escolar del niño, siendo entonces necesario para un buen desempeño escolar corregir esta inferioridad a través de tratamientos externos al ámbito escolar.

El enunciado discursivo justificaba en la pobreza la falta de estimulación siendo su consecuencia directa el retraso madurativo, con el cual podía “evolucionar en una debilidad mental leve”, ubicándolo como alumno “discapacitado”. Es decir, la vulnerabilidad socio cultural se asocia con problemas de conductas y de aprendizaje, su consecuencia es el fracaso escolar.

Movimientos paradójales: de la vulnerabilidad socio-cultural a la discapacidad

La combinación de pobreza y migración redundan en deficiencia, estimulación, falta de provisión de recursos, trastornos en el desarrollo normal dado las privaciones ambientales, de crianza y culturales. De este modo, el proceso mediante el cual la diferencia cultural queda asimilada a la pobreza, y la pobreza “traducida” como discapacidad es ciertamente complejo. Comprender este proceso implica tener en cuenta que: “Las tramas culturales de las escuelas son construcciones históricas y como tales, muestran encadenamientos, transformaciones en el tiempo. Están sujetas a flujos culturales provenientes de diversos ámbitos, ante los cuales muestran diferentes grados de permeabilidad y de clausura” (Rockwell, 1995, pp. 177-178).

Son estas construcciones históricas las que habría que de-construir para comprender cómo se producen las sustituciones. En el caso descripto la inclusión en la escuela común era a condición de la estigmatización del fracaso escolar.

Relaciones entre Psicología y Educación

Desde principios del siglo xx se fueron dando en las escuelas trabajos orientados a organizar la población infantil entre individuos normales, delincuentes, discapacitados, etc. Estos procesos de clasificación se basaban en criterios estadísticos, relacionados con el comportamiento del sujeto y su procedencia social. ¿Pero qué sucedía con los actos o modos de actuar de los niños que no se expresan tan claramente? Es decir, de los niños “normales no tan normales”, como dijera

Reca en 1947 (cit. en Scavino, 2009). En este marco, comienza a aparecer alrededor de las décadas de 1930-1940 otro tipo de discurso psicológico, provenientes del campo médico-psiquiátrico –Telma Reca, Carolina Tobar Garcia– quienes intentarán responder y orientar al docente en los modos de conducción de los niños en la escuela.

Si la articulación entre pedagogía y psicología dio origen a lo que se conocía como “paidología”, la articulación entre medicina y psicología en las escuelas dio origen a un nuevo fenómeno escolar, “el problema de conducta” (Scavino, 2009, p. 102).

El problema de conducta se asoció al problema de adaptación del niño a la escuela y trajo como consecuencia los problemas de aprendizaje. Un niño que no se adapta es un niño que no puede aprender, premisa que aún atraviesa algunas prácticas docentes en las que sigue operando modelos de la pedagogía positivista.

Una inadaptación puede manifestarse por un problema de conducta, una dificultad escolar o aparentes desviaciones de la salud psíquica y se introduce junto con la categoría de inadaptación *la concepción de niño problema*. Esto supone la existencia de varios síntomas de inadaptación de categorías diferentes (Scavino, 2009, p. 111).

Para Agamben (2015), los dispositivos propician formas de subjetivación que generan su propio sujeto. La insistencia en la realización de tratamientos terapéuticos era un modo de preservar cierto *status quo* del tipo de estudiantes que se espera habiten la escuela común.

En relación al caso, el sistema escolar parecía tender a protegerse a sí

mismo y activaba dispositivos que confirmaran una identidad narrativa sustentada en concepciones basadas en centrar el problema en la inadaptación del niño.

En este marco, sostener una intervención que se apoyaba en programas y políticas de inclusión explícitos, obedecía contradictoriamente a las necesidades de organización de un sistema y no a la co-operación de los procesos de enseñanza del alumno.

La Educación Especial como modalidad

La Ley de Educación Nacional N.º 26.206 define a la Educación Especial (E.E.) como modalidad transversal a todo el sistema educativo. A propósito de la transversalidad y para posicionarse como modalidad se inició un recorrido para comprender la extensión progresiva de los destinatarios de la E.E. como sujetos de derechos, considerando las transformaciones éticas, políticas y educativas en los contextos sociales de las últimas décadas.

La demanda de transversalización de la E.E. abrió una serie de cuestionamientos al interior del campo educativo sobre la noción y nominación de fracaso escolar, problema de aprendizaje y necesidades educativas especiales.

Aún en la actualidad al interior de los equipos técnicos y docentes se continúa trabajando en la concepción de atribuir la restricción a la limitación de los alumnos/as y sus familias. Una visión superadora sitúa la cuestión en la revisión de las prácticas educativas tradicionales, donde

las negociaciones de significado, las evaluaciones y clasificaciones de los

alumnos son constitutivas del aprendizaje individual. La educabilidad de un alumno no depende de su interioridad natural ni de las condiciones sociales exteriores, sino que se define en la situación escolar, en las relaciones sociales e individuales simultaneas que caracterizan al aprendizaje (cit. en Kaplan, 2008, p. 11).

Reflexiones finales

La vulnerabilidad socio cultural de algunos colectivos escolares en áreas urbanas pone en tensión y en conflicto la insistencia de racionalidades tradicionales, encontrándose actualmente interrogadas por las trayectorias reales de alumnas y alumnos.

Las trayectorias reales de los alumnos y alumnas, como el caso presentado, exigen la producción de algo nuevo en un colectivo que dé lugar a la singularización, desterrando la patologización de los alumnos y alumnas que no son comprendidos por una escuela armada por competencias y con modelos pedagógicos impuestos. Estas diferencias en las posiciones de los alumnos y alumnas en relación al conocimiento escolar han sido utilizadas para afirmar que el origen social es la causa del fracaso escolar.

La posición se vuelve origen y la diferencia una falta, un déficit del lado del alumno.

La práctica educativa oficia acción y lazo componiendo intervalos, interrogantes que permitan la revisión de su acción, problematizando las nociones de inclusión y exclusión. En el caso de este niño los apoyos tuvieron el valor de un oxímoron; excluirlo para incluirlo; aceptar que fuera nominado “el alumno con problemas”, con matrícula compartida

para incluirlo en la escuela común, demuestra que los apoyos se reducían a sus aspectos más prescriptivos.

La escuela es el producto de una construcción social en la que se forman relaciones que son consecuencia o causa de una constante negociación de significados. En la cotidianidad escolar se van jerarquizando relaciones y procesos que en el entramado de las significaciones sociales y las condiciones socio históricas inscriben sujetos escolares. La escuela es productora de subjetividad.

Los saberes que confluyen en los equipos interdisciplinarios y escolares desde sus distintos roles pueden ser reproductores de aplicacionismos que dejen de lado la función social de la escuela y la complejidad social de la enseñanza.

La psicopatologización provoca efectos hermenéuticos obturando, completando, colmando de sentidos, aquello que no se logra comprender o procesar desde la práctica docente.

Los apoyos en algunas trayectorias educativas son utilizados como otros modos de instalar una identidad común. Es decir

en el caso de los principios educativos modernos, la equivalencia entre igualdad y homogeneización produjo como resultado el congelamiento de las diferencias como amenaza o deficiencia. Lo mismo y lo otro dejaron de ser conceptos móviles y contingentes, para aparecer como propiedades ontológicas de los grupos o seres humanos incuestionables e inamovibles. Si nuestra identidad es que seamos todos iguales y ella se define no solo por la abstracción legal de nivelarnos y equipararnos a todos los ciudadanos sino también



porque todos nos conduzcamos de la misma manera, hablemos el mismo lenguaje, tengamos los mismos héroes y aprendamos las mismas cosas, entonces quién o quiénes persistan en afirmar su diversidad serán percibidos como un peligro para esta identidad colectiva o como sujetos inferiores que aún no han alcanzado nuestro grado de civilización (Dussel, 2004, p. 309).

Las lecturas de las investigaciones educativas sobre inclusión escolar fueron de inmenso valor para no caer en el reduccionismo de responsabilizar a los y las docentes, a una escuela en particular, a una conducción, a la familia o al alumno del fracaso escolar. El sostener la paradoja, herramienta simbólica, fue la estrategia central para cumplir con el objetivo de construir el espacio: alumno -escuela.

Referencias

Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.

Dussel, I. (2004). "Inclusión y exclusión en la escuela moderna argentina: una perspectiva postestructuralista". En *Cadernos de Pesquisa*, vol. 34, n.º 122, p 305-335.

Kaplan, C. (2008). *Talentos, dones e inteligencias: el fracaso escolar no es un destino*. Buenos Aires: Colihue.

Rockwell, E. (1995). *La Escuela cotidiana: efectos de discriminación o lazo social*. México: Fondo de Cultura Económica.

Scavino, C. (2009). "Hacia un análisis de las relaciones entre psicología y educación desde la historia de la psicología". En N. Elichiry (comp.) *Aprendizajes escolares: desarrollos en psicología educacional*. Buenos Aires: Manantial.

Documentos

Congreso de la Nación Argentina. Ley N.º 26.206 "Ley de Educación Nacional". Disponible en <https://bit.ly/2DKCJj3>

Consejo Federal de Educación. Resolución N.º 311/16. Disponible en <https://bit.ly/2Wu5mrg>

Fecha de recepción: Abril 17 de 2019
Fecha de aprobación: Julio 7 de 2020

La industria petrolera como actor urbano en Barrancabermeja (Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina), 1907-1938

Oil industry as an urban actor in Barrancabermeja (Colombia) and Comodoro Rivadavia (Argentina), 1907-1938

Javier Eduardo Serrano Besil

jserranobesil@gmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Resumen

El establecimiento de la industria petrolera en territorios poco urbanizados genera la aparición de dos núcleos de población diferenciados, pero íntimamente ligados. Por una parte, el Company Town: allí la industria produce, organiza y divide el espacio procurando satisfacer las necesidades de sus empleados al tiempo que garantiza el orden y la continuidad de la producción; por otro, un núcleo poblacional que adquiere un rol complementario a aquel que tomó una única función productiva. Allí la ciudad es producida por actores más diversos, aunque con una fuerte influencia de la empresa petrolera.

El trabajo busca analizar el papel de las empresas petroleras como principales actores en la producción de la ciudad y la reproducción social, tanto al interior de sus fronteras territoriales como afuera de ellas, tomando como casos de análisis las ciudades de Barrancabermeja (Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina) durante las primeras décadas de explotación petrolera, 1907-1938. Analizaremos las tensiones entre las administraciones locales y de la industria teniendo como eje la intervención de



la Tropical Oil Company y la Yacimientos Petrolíferos Fiscales en la ejecución de obras de equipamiento urbano y servicios públicos.

Abstract

The establishment of the oil industry in less urbanized areas generates the emergence of two distinct population centers, but intimately linked. On one side, the *Company Town*, there the industry produces, organizes and divides the space trying to satisfy the needs of its employees while guaranteeing order and continuity of production; on the other, a population nucleus that acquires a complementary role to that which took on a single productive function. There the city is produced by more diverse actors, although with a strong influence of the oil company.

The work seeks to analyze the role of oil companies as the main actors in the production of the city and social reproduction, both within their territorial borders and outside them, taking as cases of analysis the cities of Barrancabermeja (Colombia) and Comodoro Rivadavia (Argentina) during the first decades of oil exploitation, 1907-1938. We will analyze the tensions between local administrations and the industry, focusing on the intervention of Yacimientos Petrolíferos Fiscales and the Tropical Oil Company in the execution of urban equipment and public services.

Palabras clave

Petróleo, Urbanización, Industria

Key words

Oil, Urbanization, Industry

Introducción

El establecimiento de la industria petrolera¹ en territorios poco urbanizados generó en Barrancabermeja (Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina) la aparición de núcleos de población diferenciados, pero íntimamente ligados. Por un lado, los campamentos petroleros²: allí la industria produjo, organizó y dividió el espacio procurando satisfacer las necesidades de sus empleados al tiempo que intentaba garantizar el orden y la continuidad de las actividades productivas; por otro, un núcleo poblacional que adquirió un rol complementario a aquel que tomó una única función. Afuera de los límites del campamento, la ciudad fue producida por actores más diversos, aunque con una marcada influencia de la empresa petrolera instalada en sus inmediaciones.

En los territorios en los que se estableció la industria un factor en común fue el crecimiento poblacional a ritmo acelerado. Este proceso se tradujo en un rápido proceso de urbanización y una dinámica habitacional marcada por el déficit desde la génesis del poblado. Al localizarse alrededor de los yacimientos, la industria no obtuvo las ventajas comparativas que ofrecen las grandes ciudades –particularmente una reserva importante de mano de obra, equipamientos de uso colectivo consolidados y un amplio mercado– y, al ser la primera en necesitarlas para garantizar la producción, se vio obligada a hacer o contribuir en la ejecución de las obras de infraestructura necesarias pero que son estériles en la creación de plusvalía.

En este trabajo analizamos el papel de las empresas petroleras como actores principales en la producción de la ciudad, tanto al interior de sus fronteras territoriales como afuera de ellas, tomando

como casos de análisis Barrancabermeja (Colombia) y Comodoro Rivadavia (Argentina) durante las primeras décadas de explotación petrolera, 1907-1938. Analizaremos también las tensiones entre las administraciones locales y la administración de la industria teniendo como eje la intervención de la Tropical Oil Company (TOC) y Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) en la ejecución de obras de equipamiento urbano y servicios públicos.

El trabajo se divide en tres partes. En la primera exploramos y analizamos el establecimiento de la industria petrolera en los dos territorios; en la segunda centramos nuestra atención en los cambios demográficos y espaciales acaecidos tras el inicio de la explotación; por último, analizamos la participación de las empresas petroleras en la producción de las dos ciudades. Las fuentes para el trabajo fueron, fundamentalmente, las actas de los consejos deliberantes de las dos ciudades que reposan en el Archivo Histórico Municipal de Comodoro Rivadavia y el Archivo Histórico del Concejo Municipal de Barrancabermeja.

El trabajo tiene como eje la concepción del espacio como un “conjunto indisoluble del que participan, por un lado, cierta disposición de objetos geográficos, objetos naturales y objetos sociales, y por otro la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento” (Santos, 1995, p. 28). Por lo anterior, y como señaló Sánchez “las transformaciones serán consecuencia resultante de la actuación combinada de ciclo de la naturaleza y de la acción humana articulada en un sistema-estructura propio de cada momento” (1991, p.52). En términos generales, las industrias son atraídas a las áreas urbanas consolidadas por la existencia de infraestructuras de uso común, disponibilidad de mano de obra y un mercado

establecido. Sin embargo, algunas actividades industriales y mineras se ven obligadas a localizarse en los yacimientos y cuando la ubicación es remota el proceso es inverso: la industria genera la urbanización. En resumen, consideramos que la espacialización de la producción en el marco social determina el carácter particular del proceso de urbanización.

El establecimiento de la industria petrolera en Colombia y Argentina

En Barrancabermeja se conocía la existencia de petróleo desde antes de la colonización de los españoles. Algunos cronistas de la conquista relataron el uso que daban los indígenas Yariguíes al líquido bituminoso que brotaba naturalmente del suelo (Villegas, 1999). A pesar de ello, y de la ubicación privilegiada a

orillas de la principal arteria fluvial del país, el territorio que hoy es el pilar de la economía petrolera de Colombia fue prácticamente desconocido hasta el comienzo de la explotación de hidrocarburos. José Joaquín Bohórquez es reconocido en los libros de historia como la primera persona que se interesó por los yacimientos con fines comerciales. Él intentó, sin éxito, atraer capitales a la zona para adelantar las labores de extracción. Sin embargo, conoció a Roberto De Mares quien, tras conseguir que el Estado colombiano otorgara la concesión de tierras para la explotación logró traspasarla a una empresa norteamericana subsidiaria de la Standard Oil de Nueva Jersey.

Tras superar una serie de dificultades burocráticas, y una vez oficializado el traspaso de la concesión De Mares, la producción de la Tropical Oil Company comenzó sin demora y creció a un ritmo

Tabla 1. Producción de la Tropical Oil Company en barriles de 42 galones en Barrancabermeja, 1921-1940.

Año	Producción	Año	Producción
1921	66.750	1931	18.222.424
1922	322.786	1932	16.382.645
1923	424.875	1933	13.220.756
1924	444.744	1934	17.332.351
1925	1.006.708	1935	17.710.803
1926	6.442.530	1936	18.598.474
1927	14.928.280	1937	20.091.540
1928	19.878.720	1938	21.303.325
1929	20.193.253	1939	22.112.572
1930	20.222.710	1940	21.159.224

Fuente: Elaboración propia con base en Santiago Reyes (1996)

galopante (Santiago, 1986), como se aprecia en la Tabla N.º 1. En Barrancabermeja encontramos un caso típico de enclave industrial, ya que se da la

la implantación del capital y su tecnología en un espacio determinado (localizado) a fin de aprovechar unos recursos o unas condiciones naturales allí presentes, de manera totalmente desarticulada del resto de la región y de la economía (Dureau y Flórez, 2000, p. 17)

El petróleo de Comodoro Rivadavia fue descubierto el 13 de diciembre de 1907. Una máquina que buscaba agua se topó con el yacimiento hidrocarburífero y cambió para siempre la matriz económica de la ciudad. A pesar de que el hallazgo de petróleo en la zona fue catalogado como relativamente sorpresivo (Bandieri, 2005; Solberg 1986; Gadano, 2006), este fue resultado de perforaciones exploratorias que habían comenzado unos años antes. Antes del descubrimiento, el Estado, bajo la conducción de Julio A. Roca, “creó dentro de la estructura del Ministerio de Agricultura una comisión para estudiar las napas de agua y los yacimientos [...] el ingeniero Enrique Hermitte fue puesto al frente” (Gadano, 2006, p. 22). El pequeño poblado había tenido un lento crecimiento poblacional debido a las dificultades geográficas y a la escasez de agua. Sin embargo, después de 1907 el ritmo fue ascendiendo en consonancia con los incrementos de la producción petrolera.

A diferencia del caso colombiano, el petróleo argentino descubierto en Comodoro Rivadavia no fue entregado a una empresa extranjera para su explotación, sino que fue explotado por una empresa estatal organizada sobre la marcha para tal fin. La decisión de estatizar la produc-

ción de petróleo, aunque no ajena a controversias y debates, tuvo como base varios aspectos fundamentales. Según Gadano (2006), en primer lugar la reserva que decretó el presidente Figueroa Alcorta alrededor del descubrimiento; en segundo lugar, el hecho de que el petróleo fue encontrado en un Territorio Nacional y no en una provincia; en tercer lugar, la dependencia energética de Argentina con Inglaterra; por último, y no menos importante, Argentina era uno de los principales consumidores de energía de América Latina por lo que la cuestión del nacionalismo petrolero resultaba esencial para el autoabastecimiento que impulsaría el proceso de industrialización.

La producción en Comodoro Rivadavia se mantuvo en niveles ínfimos durante los primeros años. Una combinación de falta de experiencia, presupuesto y decisión dificultaba las labores (Solberg, 1986). El ritmo de la industria comenzó a acelerar al comenzar la segunda década del siglo xx, y su velocidad se reafirmó tras la creación, en 1922, de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, bajo la conducción de Enrique Mosconi.

Guardando las diferencias que a nivel productivo tuvo la explotación en manos privadas y estatales, Barrancabermeja y Comodoro Rivadavia tuvieron algunos factores en común: hasta el descubrimiento de petróleo eran territorios escasamente poblados y con un clima extremo –calor y humedad en la ciudad colombiana, frío y viento en Comodoro Rivadavia–. A pesar de haber sido fundada en 1536, el geógrafo Aprile-Gnisset dató la génesis de Barrancabermeja hacia finales del siglo xix, cuando el diminuto poblado tuvo una modesta economía como bodega y puerto fluvial. Sin embargo, tras el establecimiento de la industria: “Se convierte el

Tabla 2. Producción de petróleo en Comodoro Rivadavia en metros cúbicos y diferenciada según origen, 1907-1940

Año	YPF	Particular	Total	Año	YPF	Particular	Total
1907	16		16	1924	465.724	261.530	727.254
1908	1.821		1.821	1925	596.381	337.567	933.948
1909	2.989		2.989	1926	707.969	505.831	1.213.800
1910	3.292		3.292	1927	772.645	515.438	1.288.083
1911	2.082		2.082	1928	769.050	534.054	1.303.104
1912	7.461		7.461	1929	807.213	490.497	1.297.710
1913	70.733		70.733	1930	721.592	488.711	1.210.303
1914	43.740		43.740	1931	748.337	747.809	1.496.146
1915	81.580		81.580	1932	788.899	844.791	1.633.690
1916	129.780	7.771	137.551	1933	816.281	822.021	1.638.302
1917	181.621	10.750	192.371	1934	760.018	865.528	1.625.546
1918	197.578	17.280	214.858	1935	857.026	956.488	1.813.514
1919	188.095	23.186	211.281	1936	1.018.299	979.120	1.977.419
1920	226.545	35.379	261.924	1937	1.132.185	999.062	2.131.247
1921	276.807	49.180	325.987	1938	1.279.300	964.040	2.243.340
1922	343.889	106.439	450.328	1939	1.316.931	1.034.335	2.351.266
1923	408.139	114.916	523.055	1940	1.346.539	1.034.428	2.280.967

Fuente: El Rivadavia (1957)

villorrio de Barranca en el lugar en donde los acontecimientos económicos se hacen visibles y tangibles, donde los acontecimientos diplomáticos tienen una inmediata expresión territorial y espacial” (Aprile-Gnisset, 1991, p. 51). La fundación de Comodoro Rivadavia se dio en el contexto del proceso de ocupación e incorporación de los territorios patagónicos al Estado argentino. En 1901 un grupo de propietarios y arrendatarios adujo

la “conveniencia en fundar el pueblo sobre la Rada Tilly [...] en vista de que la posición que se indica facilitará el embarque de los productos de aquellas regiones” (Archivo Histórico de la Provincia de Chubut³, 26 de febrero de 1901. Expediente 189, Rollo 56).

Sobre esas coincidencias pudimos observar que la industria petrolera tiene una dinámica espacial que imprime una

huella en los territorios en los que se em-
plaza, una geografía del petróleo.

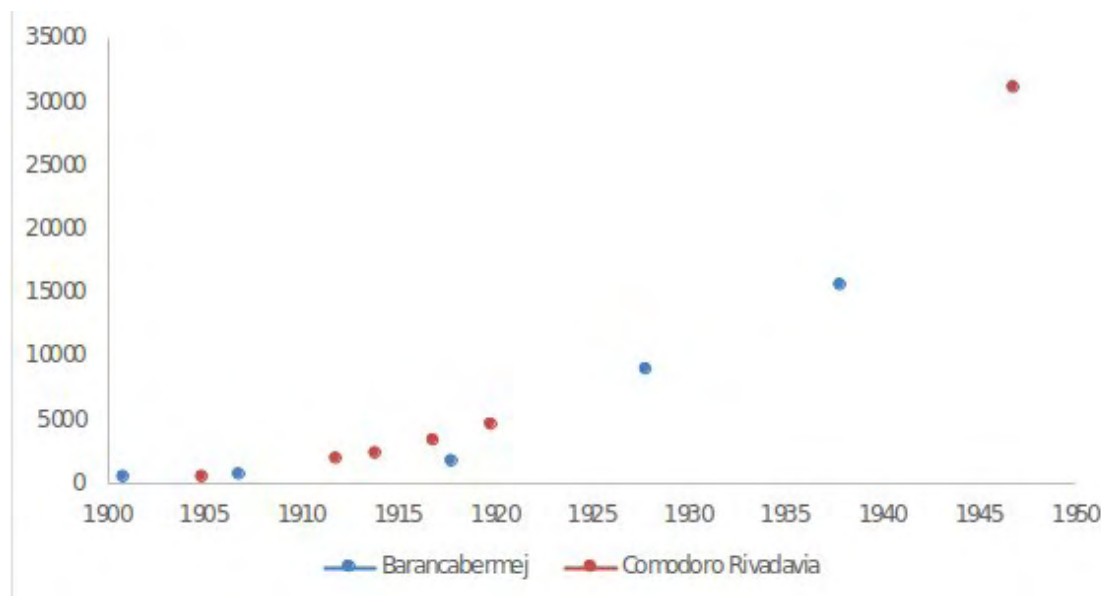
Cambios demográficos y espaciales tras el establecimiento de la industria petrolera

El cambio más evidente a nivel demo-
gráfico es la aceleración del crecimen-
to poblacional tras el inicio de la
explotación petrolera. El ritmo del in-
cremento es proporcional al aumento
de producción de los yacimientos. Por
esto, en Barrancabermeja la velocidad
con la que la Tropical Oil Company co-
menzó y expandió sus actividades de
extracción y refinación se vio reflejada
en un incremento poblacional abrupto,
un salto que se evidencia en las cifras
que se observan en el Gráfico N.º 1. En
Comodoro Rivadavia, en cambio, la po-
blación fue creciendo más lentamente

—como la producción que, como vimos,
fue ínfima durante los primeros años a
razón de dificultades técnicas y admi-
nistrativas— pero comenzó a acelerar
después de 1922 con la creación de Ya-
cimientos Petrolíferos Fiscales.

Como puede observarse en el Gráfi-
co N.º 1, la población de Barrancaberme-
ja creció lentamente hasta 1916-1918,
período en el que la Tropical Oil Com-
pany se estableció formalmente e inició
sus operaciones; a partir de ese momen-
to se evidenció la aceleración del proceso
de concentración de población en el área,
aumentando rápidamente de 1.450 per-
sonas en 1918 a 8.685 diez años más tar-
de, y alcanzando las 15.401 en 1938. Por
su parte, Comodoro Rivadavia en 1905
tenía 312 habitantes, cifras que se eleva-
ron paulatinamente hasta 1920, cuando
la ciudad llegó a las 4.398 personas. Des-
de ese relevamiento hasta 1947 no se rea-
lizaron censos en la Argentina.

Gráfico 1. Población de Comodoro Rivadavia y Barrancabermeja, 1901-1947.



Fuente. Elaboración propia a partir de Censos Nacionales de 1918, 1928 y 1938 (Colombia), Galvis (1966), Censos Nacionales de 1914 y 1947 (Argentina) y Censos de Territorios Nacionales de 1912 y 1920 (Argentina).

Las características de la configuración demográfica de las dos ciudades estuvieron notoriamente influenciadas por la contratación de mano de obra de la Tropical Oil Company y Yacimientos Petrolíferos Fiscales. El auge económico puso a Barrancabermeja y a Comodoro Rivadavia como destino de los flujos migratorios nacionales. Por tanto, al observar en detalle la procedencia de la población que migró a las dos ciudades éstas coinciden con los flujos migratorios nacionales. En Argentina entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX hubo seis oleadas migratorias (Devoto, 2007) relacionadas, por un lado, con el ciclo de expansión de las fronteras productivas, que siguió a la ampliación de los límites territoriales y, por otro, con la expulsión de población en Europa por las crisis. En Colombia, en cambio, la migración de población europea al país fue prácticamente inexistente:

Aún cuando han generado [las migraciones] discusiones interminables, las razones del fracaso parecen bastante evidentes: conocimiento precario del país en Europa, bajo nivel de la actividad económica, antigua ocupación de las mejores tierras, dificultades geográficas y climáticas, dificultad de desmonte en medio ecuatorial, ausencia de flujo de inmigración que pudiera iniciar el proceso, debilidad de las finanzas públicas que no pueden reducir los gastos de instalación de los inmigrantes, guerras civiles frecuentes, y competencia de países más prometedores para los inmigrantes (Estados Unidos, Argentina, etc...) (Martínez, 1997, p.7).

En el caso argentino, además, Yacimientos Petrolíferos Fiscales modificó su política de contratación y alteró la composición por origen de la población.

Mosconi, entonces a cargo de YPF, aduciendo la alta conflictividad de los trabajadores de origen europeo comenzó un plan de argentinización de la población (Cabral Marques, 2012). El éxito de su programa, sumado al fin de la migración europea masiva y el comienzo de la migración de países limítrofes, particularmente de Chile, reconfiguró nuevamente el origen de la población de Comodoro hacia la década del cuarenta. La población migrante de las dos ciudades estaba compuesta mayoritariamente por varones que llegaron atraídos por las posibilidades de empleo que ofrecía la industria (Serrano Besil, 2018; Cabral Marques, 2012).

Por otra parte, espacialmente la dinámica petrolera configuró poblados íntimamente relacionados pero muy bien diferenciados. Por un lado, el campamento petrolero, con la industria en su interior; por otro, un centro comercial y civil complementario a aquel que tomó un único rol productivo. Esta separación del proceso urbano en varios aglomerados es desde nuestra perspectiva, la consecuencia más notable de la instalación de la industria petrolera en territorios escasamente habitados. Esta distinción nos permitió preguntarnos si era correcto asumir que Comodoro Rivadavia y Barrancabermeja eran ciudades petroleras cuando en realidad eran ciudades comerciales impulsadas por el auge de la actividad extractiva.

La distinción a la que hacemos mención era de hecho bien conocida en ese momento. En 1915 se trató en la municipalidad de Comodoro Rivadavia un proyecto para la división del ejido del pueblo que incorporaba al mismo el campamento de la administración petrolera. Leopoldo Sol, entonces administrador de la explotación, respondió a la brevedad:

“Quizás fundada en una errónea interpretación de los antecedentes, la municipalidad de Comodoro Rivadavia crea tener jurisdicción sobre la zona de reserva donde existe el campamento de la explotación, pero si se tiene presente que de acuerdo con la ley número 7059 no pueden hacerse, ni se han hecho ni se harán concesiones de tierra dentro de esa zona, el criterio basado en las leyes 331.617 no es aplicable a nuestro caso y la acción de la municipalidad quedado limitada, en virtud de la ley 7059 citada, únicamente a lo que es propiamente el pueblo de Comodoro Rivadavia”. (AHPCH. Expediente 3420, rollo 127. 20 de octubre de 1915).

En Barrancabermeja la distinción entre la ciudad petrolera y la ciudad comercial era igualmente evidente, agregándose que era consecuencia de una actividad de naturaleza extractiva-colonialista, la industria norteamericana que explotaba y dominaba una parte del territorio colombiano:

Una cuadra antes de llegar al río, cruzó a mano derecha y, efectivamente, divisó una gran verja de hierro inexpugnable, coronada de púas; esta era la verja que separaba la Barrancabermeja colombiana de la Barrancabermeja gringa. Era una especie de frontera entre Colombia y Gringolandia (Buenahora, 1982, p. 29).

Los dos espacios estaban perfectamente diferenciados incluso en la vida cotidiana. Una solicitud para la construcción de una cancha de fútbol en los límites de Comodoro Rivadavia aducía que así la gente “podrá presenciar en su propio pueblo las justas deportivas, sin dar el triste espectáculo de dirigirse todos los domingos a los Yacimientos Petrolíferos

Fiscales, obligados por la necesidad que dejamos expuesta” (Archivo Histórico Municipal de Comodoro Rivadavia⁴, 29 de abril de 1929, Expediente 222, letra C). La cita anterior no solo devela la latente distinción de los dos espacios, sino también las diferencias entre uno y otro en lo que refiere a infraestructuras.

La industria petrolera y la producción de la ciudad

Como afirmamos antes, el descubrimiento de los yacimientos hidrocarburíferos en Colombia y Argentina tuvo lugar en zonas poco pobladas y por tal motivo la relación entre industria y ciudad se dio a la inversa. Si, como mencionamos antes, la industria generalmente se instala en las ciudades atraída por la presencia de una reserva de mano de obra, mercado y equipamientos colectivos preexistentes; en nuestros casos de análisis su emplazamiento obedeció a la existencia e inmovilidad de los yacimientos. Como señaló Castells: “allí donde hay facilidades de funcionamiento, y en particular de materia prima y medios de transporte, la industria coloniza y suscita la urbanización” (Castells, 2012, p. 87).

Esta “relación a la inversa” entre industria y ciudad tiene como consecuencia la inexistencia en el territorio de lo que Topalov denominó “condiciones de la reproducción social ampliada de la fuerza de trabajo”, que en términos generales significa la existencia de medios de consumo e infraestructuras físicas, y equipamientos de uso colectivo. Siguiendo la premisa de la rentabilidad, Topalov afirmó que “el capital no producirá los elementos no rentables del valor de uso complejo urbano” (1979, p. 15), por la contradicción existente entre equipamientos de uso colectivo y mercancía:

“su uso no puede ser privado, en el sentido que el uso por un consumidor no excluye el uso por otro [...] el carácter no fraccionable del valor de uso es un obstáculo a su circulación mercantilizada, pero es un hecho de que ciertos casos el capital supo vencer el obstáculo y en otros no” (Ibíd, p. 16).

A pesar de no ser rentables, la industria petrolera se vio obligada a producir esas infraestructuras, que no pudo heredar de la ciudad, para poder asegurar la reproducción social ampliada de la fuerza de trabajo. En primera instancia sus esfuerzos se concentraron en sus propios límites territoriales y en las necesidades más urgentes. Por tal razón, la Tropical Oil Company y Yacimientos Petrolíferos Fiscales garantizaron, en primer lugar, la vivienda a sus trabajadores, y luego, progresivamente, fueron incorporando a sus campamentos servicios públicos. Las empresas proveían agua, luz, gas, escuelas y hospitales para su personal, pero también espacios públicos para el esparcimiento como la cancha de fútbol que citamos en un ejemplo anterior.

Afuera de los límites de los campamentos la situación era distinta. Las administraciones locales nacieron después que la industria, y aunque experimentaron el mismo crecimiento poblacional de los campamentos⁵, el presupuesto para ejecutar las obras de infraestructura básicas no crecía al ritmo de las necesidades⁶. Por tanto, conscientes de las necesidades y de la influencia del petróleo en la vida municipal, los concejales de Barrancabermeja y Comodoro Rivadavia mantuvieron una tensa relación con las empresas buscando su participación en obras de interés público. Las actas de los órganos deliberantes de las dos ciudades dan cuenta de lo dicho.

En 1915 por ejemplo, desde la comuna de Comodoro Rivadavia se solicitó la creación de un impuesto por tonelaje a la exportación de petróleo desde el puerto de la ciudad porque hacía falta en el erario el dinero necesario para la realización de obras de carácter urgente, aduciendo además que el municipio tenía como única fuente de ingreso la ganadería ovina.

“Entre esas obras a ejecutarse en la comuna con sus entradas actuales no puede absolutamente afrontar están: la creación de un hospital que reclama la asistencia pública; la necesidad de tener un depósito de aguas corrientes para captar y filtrar las que nos llegan, que en la forma en la que se utilizan constituyen un peligro para la salud del pueblo; la pavimentación de los caminos de entrada a Comodoro Rivadavia por el lado norte (camino de los Boers) a base de hormigón y granito, camino que une a Comodoro Rivadavia con las Petroleras del gobierno y Kilómetro 5 donde están radicados los talleres del ferrocarril al lago de Buenos Aires, ambos puntos con una gran densidad de población; la iluminación del pueblo por un servicio comunal; la apertura del camino hoy inaccesible para entrar y salir de C. Rivadavia por el costado sud y que hoy se hace con grandes sacrificios por la playa marítima interceptada por las altas mareas, obstaculizando el intercambio de C. Sarmiento, Bahía sin Fondo, Caleta Olivia, el mercado propio de abasto con todos los buenos servicios reclamados por las últimas exigencias higiénicas; la formación de una gran plaza de frutos al sur de la actual estación del ferrocarril, cuyos terrenos a bajo nivel será necesario levantar para los futuros galpones de frutos del país; y todas las mejoras que exigen los ade-

lentos modernos y que sería largo enumerar, nos han obligado a elevar la presente solicitud para el estudio y anotación de nuestro pedido” (AHM-CR. Mesa de Entradas: expediente 20 de fecha 13 de abril de 1915).

A esa solicitud, el administrador de YPF en Comodoro respondió que:

“el vecindario de Comodoro Rivadavia ha recibido ya, recibe y recibirá grandes beneficios con el establecimiento de la explotación fiscal de los yacimientos petrolíferos, que no solo ha traído una valorización a las propiedades particulares, sino también un aumento de población, lo que ha dado lugar a un desarrollo del comercio y bienestar consiguientes”

y agregó además que

“está estudiando la mejor manera de aprovechar el gas que producen los pozos y una vez llevadas a cabo las obras respectivas el vecindario de Comodoro Rivadavia tendrá gas para toda clase de uso doméstico e industriales a muy poco costo con grandes y positivas ventajas para la economía y progreso de la región”.

Aunque YPF participó efectivamente de la realización de obras públicas y de la prestación de servicios básicos, no lo hacía de forma gratuita. Aunque los usuarios no pagaban de forma directa a la empresa petrolera, sino que lo hacían a la municipalidad que se encargaba del cobro. Varias veces se intimó a la ciudad que de “no proceder a la amortización de la deuda pendiente, esta administración (...) procederá a suspender los suministros de gas y agua” (AHMCR. Fondo Mesa de entradas. 31 de marzo de 1936), al tiempo que se advertía a los usuarios que

la decisión de la suspensión no era del agrado de la empresa pero que no podía ser de otra forma, ante el incumplimiento de la municipalidad.

En Barrancabermeja, las actas del Concejo Municipal también dejaron constancia de las sucesivas comisiones creadas para negociar con la Tropical Oil Company su participación en diversas obras para la comunidad, ajenas a las actividades de explotación y fuera de sus límites territoriales.

“Manifestando que lo relacionado con la luz no es posible conseguirlo por haber algunas dificultades; que en cuanto al agua y cárcel la empresa se encuentra bien interesada y que pronto se conseguirá que se principie a trabajarse en dichas obras” (ACMB, Acta 16 del 11 de mayo de 1923).

Dicho esto, la Tropical Oil Company proporcionó al municipio todos los servicios públicos básicos (agua, luz y gas) y además participó de la construcción de obras públicas de interés general, la cárcel y el asfaltado de las calles.

Barrancabermeja quizá se convierte en el poblado más moderno y mejor equipado del país. En menos de diez años y partiendo de nada, se logra la petrolización de algunos tramos de calles (por primera vez en Colombia), el ferrocarril, oleoducto, muelle en concreto y puerto de vapores donde además llegan hidroaviones del correo, edificio del Cuartel de Policía, Cárcel nueva, capilla remodelada y modernizada, cinematógrafo, automóviles, billares y pianolas, hospital y dispensario Antivenéreo, alumbrado eléctrico en algunas vías, teléfono y telégrafo, proyectos de alcantarillado y acueducto; todo pagado directamente por la Tropical Oil

Company, o en forma indirecta con sus regalías al Estado y el 5% que corresponde al municipio (Aprile-Gnisset, 1991, p. 141).

A pesar de la incorporación progresiva de los servicios públicos, la mancha urbana se extendió más rápido de lo que lo hacían las redes de tuberías. En este punto, la autogestión y la participación de los gobiernos locales fueron más importantes que la empresa misma. En Comodoro Rivadavia, por ejemplo:

“Acuérdese el permiso solicitado por los vecinos recurrentes, consistente en la instalación por su exclusiva cuenta de una tubería de gas la que no deberá ser menos de 1’ de diámetro, a lo largo de la calle Chacabuco entre las de Ameghino y Avda. Rivadavia.

Incorporar la cañería que proyectan instalar los vecinos peticionantes a la red municipal existente como prolongación de la misma, declárase de utilidad pública, lo que equivale a establecer que su existencia puede ser usufructuada públicamente y sin ningún gravamen particular” (AHMCR. Libro de resoluciones. Fecha 23 de noviembre de 1923).

En Barrancabermeja ante la demora en avanzar con el servicio de energía eléctrica varias empresas privadas hicieron llegar sus propuestas. En este caso fueron desestimadas todas, y la administración local se hizo cargo, mediante la consecución de un empréstito, de continuar el avance de los servicios.

De esta forma, el crecimiento de las dos ciudades quedó atado a los vaivenes de la industria petrolera. Esta no sólo marcaba la dirección y ritmo del crecimiento urbano, sino que además decidía

y participaba de la ejecución de obras de infraestructura, adquiriendo entonces un rol de administrador paraestatal, llegando a desplazar en algunos aspectos al gobierno municipal. Las mismas municipalidades eran conscientes de su dependencia y procuraron lograr la participación de las empresas en sus decisiones para ampliar su presupuesto, por entonces limitado.

Por último, la empresa petrolera actuó de forma directa como actor en la producción de su campamento. Allí la materialización espacial de las dinámicas productivas configuró un espacio que reflejaba en lo urbano las jerarquías al interior de las actividades productivas. Se observaron diferencias notorias en el tipo y calidad de las viviendas y por ello se puede pasar de la imponencia del Chalet Huergo a las gamelas para obreros solteros en el campamento de YPF, y de los barrios californianos para los empleados norteamericanos a las casas de madera y adobe de los trabajadores en el de la TOC. El estatus del puesto en la petrolera se hacía visible en la vivienda. El trabajo, de hecho, incluía la vivienda, por lo que al quedar desocupado se era también desalojado. Además de esto, como afirmamos, fue un actor fundamental fuera de sus límites, al punto de que el crecimiento de Barranca y Comodoro estuvo atado a las decisiones que tomaban la TOC y YPF.

Conclusiones

El descubrimiento de petróleo y su explotación en Colombia y Argentina tuvo lugar antes de 1920. Como característica común, en ambos casos se dio en territorios escasamente habitados. Los dos pueblos funcionaron hasta ese momento como puerto (fluvial en el caso de Barrancabermeja, marítimo en el de Como-

doro Rivadavia). A partir del establecimiento de la industria el crecimiento de las dos ciudades quedó ligado a las decisiones de la industria y su dinámica.

La actividad extractiva e industrial puso a los dos territorios como punto de destino de los flujos migratorios existentes en cada país. Comodoro Rivadavia, durante sus primeros años, recibió una parte de la población europea que por esa época llegaba a la Argentina. La influencia de la empresa petrolera sobre la configuración demográfica de la ciudad fue de una magnitud tal que tras cambiar su política de contratación –plan de argentinización de los trabajadores–, el origen de la población que llegaba a la ciudad cambió, aunque también se modificó por el fin de la inmigración europea y el comienzo de la inmigración limítrofe, particularmente de Chile. En Barrancabermeja, acorde a la inmigración a Colombia, la población extranjera se limitó a los norteamericanos que trabajaban en la Tropical Oil Company, y a algunas familias de sirios y libaneses que, una vez llegados por el Atlántico norte, navegaron a través del río Magdalena y se afincaron en el puerto petrolero; los trabajadores llegaron de las zonas rurales aledañas, y de la costa norte del país.

Espacialmente, el territorio se dividió en dos. Por un lado, el campamento al interior de los límites territoriales de la empresa. Allí las empresas administraban todos los aspectos de la vida, alcanzando a jugar, en muchos aspectos, un rol paraestatal. Afuera de sus límites la ciudad adquirió un rol comercial y administrativo complementario al espacio con un único rol productivo. Ante la ausencia de equipamientos urbanos de uso colectivo, la Tropical Oil Company y Yacimientos Petrolíferos Fiscales tuvieron

que asumir la ejecución de las obras necesarias. A pesar de no ser rentables para el capital, YPF y la TOC ejecutaron la totalidad de las obras al interior de su territorio y participaron activamente de la construcción en las ciudades. Las dos empresas participaron de la prestación de servicios básicos y de la construcción de obras públicas ante las recurrentes solicitudes de las municipalidades. La relación entre una y otra fue siempre tensa, aunque ininterrumpida.

La actitud paternalista que parece vislumbrarse en las empresas petroleras no parte de un supuesto interés de beneficiar, desinteresadamente, al pueblo aledaño. Se trató de una decisión que respondió, en principio, a la obligación de satisfacer diversas necesidades para que una reserva de mano de obra pudiera establecerse alrededor de los campamentos petroleros. En el caso colombiano, además, al mismo tiempo se lograba la complacencia de los sectores políticos locales para asegurar la posesión de la concesión obtenida. Es la industria misma la que tiene mayor interés en el avance de las obras de infraestructura para sus propias operaciones porque sin vías de comunicación, viviendas, y servicios básicos la producción no puede llevarse a cabo, y porque son esenciales para la reproducción de la mano de obra.

La empresa petrolera fue, sin duda, el actor más importante en la producción de la ciudad. Su acción no se vio restringida al interior de sus límites territoriales, en dónde construyó un pueblo campamento, sino que participó activamente en la ejecución de obras y la prestación de servicios afuera de sus fronteras, al nivel que el crecimiento de Barrancabermeja y Comodoro Rivadavia quedó atado a sus decisiones.

Notas

- 1 La industria petrolera tiene varias etapas, en el caso de Comodoro Rivadavia la actividad se concentró en la exploración y extracción de hidrocarburos porque la refinación se trasladó a la planta de La Plata. Por su parte, en Barrancabermeja se realizaban las dos actividades: la extracción en la zona y la transformación en la refinería manejada por la Tropical Oil Company.
- 2 Entendidos como “centros residenciales y de servicios construidos por compañías cerca de los lugares de extracción o producción, en los cuales las empresas operaban no solo como empleadores sino también como terratenientes, aseguraban la seguridad y la armonía social, y muy a menudo eran los proveedores de servicios y bienes de consumo para los trabajadores” (Borges y Torres, 2012, p. 2, trad. del autor).
- 3 En adelante el archivo será citado como AHPCH.
- 4 En adelante será referido como AHMCR.
- 5 Según el censo de Territorios Nacionales de 1920, la población de los campamentos era de 2.219 personas y la de Comodoro Rivadavia alcanzaba los 2.179 habitantes. También Cabral Marques da cuenta del crecimiento poblacional de la ciudad y los campamentos: “Hacia 1917 la población de la zona se estimaba en 3.232 habitantes: 1.300 localizados en Comodoro Rivadavia, 1.562 en el Km 3 (Yacimiento Fiscal), 150 en Km 5 (Talleres Centrales del Ferrocarril Comodoro Rivadavia-Sarmiento), 120 en Km 8 (Compañía especial de perforaciones, precursora de la Compañía Ferrocarrilera de Petróleo) y 100 en Km 20 (Astra)” (Cabral Marques, 2012, p. 33)
- 6 De hecho, como quedó constancia en un acta levantada por la preocupación generada por la prohibición de la prostitución en 1937, la

mitad del presupuesto de Comodoro Rivadavia provenía de las casas de lenocinio (AHMCR. Acta del 10 de diciembre de 1937).

Fuentes de archivo

Archivo Histórico Municipal de Comodoro Rivadavia. Libros de Actas y Resoluciones 1914-1940 y Expedientes de la Mesa de Entradas de la Municipalidad de Comodoro Rivadavia, 1914-1940.

Archivo Histórico de la Provincia de Chubut. Expedientes de la Mesa de Entradas de la Gobernación del Chubut, 1901-1940.

Archivo Histórico del Concejo Municipal de Barrancabermeja. Libro de Actas del Concejo Municipal de Barrancabermeja, 1922-1940

Referencias

Aprile-Gnisset, Jacques (1991). *Génesis de Barrancabermeja*. Cali: Instituto Universitario de la Paz.

Bandieri, Susana (2005). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Sudamericana.

Buenahora, Gonzalo (1982). *Sangre y petróleo*. Bogotá: S.E.

Cabral Marques, Daniel (2012). “Un mosaico de inmigraciones extranjeras y migraciones internas a lo largo de más de un siglo”. En *El libro de los pioneros*. Comodoro Rivadavia : Fundación Nuevo Comodoro.

Castells, Manuel (2012). *La cuestión urbana*. Barcelona: Siglo XXI.

Devoto, Fernando (2007). “La inmigración de ultramar”. En S. Torrado, Población y bienestar en la Argentina: del primer al segundo centenario. Tomo I. Buenos Aires: Edhasa.

Dureau, Françoise y Flórez, Carmen Elisa (2000). *Aguitacaminos: las transformaciones*

de las ciudades de Yopal, Aguazul y Taumarena durante la explotación petrolera de Cusiana-Cupiagua. Bogotá: Uniandes.

Gadano, Nicolás (2007). *Historia del petróleo en la Argentina 1907-1955: desde los inicios hasta la caída de Perón*. Buenos Aires: Edhasa.

Galvis, Simón (1966). *Monografía de Barrancabermeja*. Barrancabermeja: S.E.

Martínez, Friederic (1997). Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia, siglo XIX. En: Boletín Cultural y bibliográfico Vol 34, N. 44.

El Rivadavia (1957). *Medio siglo de petróleo argentino, 1907-1957*. Comodoro Rivadavia: El Rivadavia.

Sánchez, Joan-Eugeni (1991). *Espacio, economía y sociedad*. Barcelona: Siglo XXI.

Santiago Reyes, Miguel Ángel (1986). *Crónica de la Concesión De Mares. Apuntes sobre los principales acontecimientos que antecedieron a la creación de la Empresa Colombiana de Petróleos*. Bogotá: ECOPETROL.

Santos, Milton (1995). *La metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Oikos-Tau.

Serrano Besil, Javier Eduardo (2018). Industria petrolera y crecimiento urbano en Comodoro Rivadavia (Argentina) y Barrancabermeja (Colombia), 1907-1938. Directora: María Mercedes Di Virgilio. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Solberg, Carl (1986). *Petróleo y nacionalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Hyspamerica.

Topalov, Christian (1979). *La urbanización capitalista: algunos elementos para su análisis*. México: Edicol.

Torres, Susana y Marcelo Borges (2012). "Labor Resistance and Accommodation among immigrant workers in the oil company towns of Patagonia, Argentina". En M. Borges y S. Torres, *Company Towns: labor, space, and power relations across Time and Continents*. New York: Palgrave Macmillan.

Villegas, Jorge (1999). *Petróleo colombiano, ganancia gringa*. Bogotá: Áncora editores.

Fecha de recepción: Julio 16 de 2019
Fecha de aprobación: Junio 18 de 2020

La representación cinematográfica de la guerra de Independencia de Argelia: un análisis comparativo

*The cinematographic representation of the
Algerian War of Independence: a comparative analysis*

Maximiliano Duplatt

maximilianoduplatt@hotmail.com

UNPSJB

Resumen

En el presente trabajo se analizará la representación que desde el cine se ha efectuado de la guerra de Independencia de Argelia, a partir de la comparación de las siguientes películas: *Lost Command* (1966, E.E.U.U.) y *La battaglia di Algeri* (1966, Italia-Argelia), lo cual permitirá reflexionar acerca de las relaciones entre el cine, la historia, la política y el colonialismo francés.

Se considerará la manera en que las películas –que son realizadas desde los países colonialistas– producen un discurso y construyen una imagen del otro cultural conformado por esos pueblos coloniales africanos que fueron dominados y colonizados por los países europeos desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Ambas películas son producidas en el marco del proceso de descolonización que se inicia después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, en un momento de toma de conciencia de la existencia del colonialismo y de discusión acerca de la dominación ejercida sobre esos territorios no europeos.

Además del análisis filmográfico e histórico de las películas, se hará hincapié en otros factores que ayudan a entender las circunstancias que llevaron a su producción, tales como su país de origen, el contexto socio-histórico en las que fueron concebidas,



la recepción que tuvieron, la cercanía/lejanía con los acontecimientos y cómo ello afectó a la representación de los hechos y los actores, entre otros.

Abstract

This paper will analyze the representation of the Algerian War of Independence made from the cinema, by comparing the following films: *Lost Command* (1966, USA) and *La battaglia di Algeri* (1966, Italy- Algeria), which will enable us to reflect on the relations between cinema, history, politics and French colonialism.

It will be considered the way in which the films –made from the colonialist countries- produce a discourse and build an image of the cultural other formed by those African colonial people's that were dominated and colonized by European countries from the late 19th century until the middle of the twentieth century. Both films are produced within the framework of the process of decolonization that begins after World War II, that is, at a time when awareness of the existence of colonialism grew and the domination exercised over those non-European territories began to be discussed.

In addition to the filmographic and historical analysis of the films, emphasis will be placed on other factors that help to understand the circumstances that led to their production, such as their country of origin, the socio-historical context in which they were conceived, the reception they received, their distance to the events, and how this affected the representation of the facts and the actors, among others.

Palabras claves

Cine, Historia, Representación, Colonialismo, Guerra de independencia de Argelia

Keywords

Cinema, History, Representation, Colonialism, Algerian war of independence

Introducción

La segunda mitad del siglo xx fue testigo de una renovación historiográfica al incorporar nuevas miradas y formas de hacer historia, así como también una mayor diversidad de fuentes. Esto último estuvo estrechamente vinculado al cuestionamiento del carácter sagrado, y por lo tanto incuestionable, de los documentos oficiales (escritos), lo cual permitió la aparición de fuentes “no tradicionales” como las provenientes de los géneros literarios o el cine.

De esta manera, el cine ocupó un lugar significativo en aquel proceso como fuente legítima para su aplicación en el campo histórico gracias a las contribuciones de pioneros como los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin y el estadounidense Robert A. Rosenstone, quienes fueron los primeros en poner en discusión la estrecha relación entre el cine y la historia y dar cuenta de sus posibilidades documentales.

El estudio comparativo de dos películas que tratan sobre un mismo acontecimiento, pero que fueron formuladas desde dos lugares completamente diferentes, permite vislumbrar la representación que cada una de ellas concibió. En sintonía con esto, resulta conveniente recuperar la reflexión del historiador inglés Peter Burke sobre otros films, pero que igualmente es aplicable a los aquí analizados: “si algo enseñan todas estas películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento” (2001, p. 212).

Ambas películas están ambientadas en los años de la guerra de Independencia de Argelia y fueron estrenadas en 1966. Ello indica que fueron lanzadas al mercado poco tiempo después de la Independencia de Argelia ocurrida en 1962,

cuando el recuerdo del conflicto era reciente y aún estaba latente en la mente y los corazones de la gente.

Luego de la Segunda Guerra Mundial muchos argelinos habían comenzado a desarrollar un sentimiento anticolonialista como consecuencia de la desigualdad –tanto política como socioeconómica– y la discriminación a la que eran sometidos, puesto que su situación como nativos contrastaba con la de los colonos franceses, que detentaban mayores derechos y oportunidades. En efecto, la colonia era gobernada por funcionarios civiles europeos nombrados por la administración francesa, a pesar de que la mayoría de sus habitantes eran musulmanes nacidos en esas tierras, lo cual permite ilustrar la contradicción existente entre el discurso colonial republicano francés y la realidad colonial (Blanchard, Bancel, y Lemaire, 2014).

Tras la guerra de Indochina (1946-1954) –en la que Francia perdió su colonia asiática– y la crisis del canal de Suez (1954) –en la que Francia, Reino Unido e Israel debieron retirarse forzosamente de Egipto por la presión externa ejercida por los Estados Unidos y la Unión Soviética– quedó demostrado a los ojos del mundo, y principalmente de sus colonias, que los antiguos imperios coloniales ya no eran más que Estados subordinados a las dos nuevas potencias mundiales de la época. En ese particular contexto, que a su vez tenía de trasfondo la llamada “guerra fría”¹, algunos antiguos soldados argelinos que habían participado y luchado en el ejército francés en la Segunda Guerra Mundial y en Indochina comenzaron a plantearse, junto a otros nativos civiles, que era el momento oportuno de independizarse de la metrópoli europea (Hobsbawm, 1999). Es así que a fines de 1954 se fundó el Frente de Liberación

Nacional (FLN), cuyo brazo armado emprendió la lucha mediante la guerra de guerrillas contra la autoridad francesa, dando inicio a la guerra de Independencia de Argelia.

Con respecto a *Lost Command* (1966, Mark Robson) puede afirmarse que se trata de una producción estadounidense distribuida por Columbia Pictures y que pertenece a los géneros de drama y cine bélico, mientras que *La battaglia di Algeri* (1966, Gillo Pontecorvo) es una coproducción italoargelina distribuida por la compañía italiana Rizzoli y que, a pesar de compartir los mismos géneros que la otra película, se asemeja más al género del falso documental² crítico, con motivo de su peculiar estilo de filmación y narración de los acontecimientos.

La trama del primer film gira en torno al teniente coronel Pierre Raspey, que ha sido derrotado en Indochina y relevado de su cargo, pero al que le otorgan una segunda oportunidad: su misión es mantener el orden y la paz en Argelia. Por el contrario, el hilo argumental de la segunda película se entreteje a partir de los enfrentamientos entre los militantes por la independencia de Argelia y los militares franceses, que provocan una rápida escalada de violencia.

La historia y el uso de las fuentes cinematográficas

Como punto de partida es necesario definir los conceptos de cine e historia y explicitar qué significa la noción película, de modo que permitirá una mejor comprensión del enfoque del trabajo.

Por un lado, el cine es considerado como “un sistema de representación y creación del mundo y de una realidad” (Cabero Almenara, 2003, p. 9), mientras

que las películas son definidas en los términos de Pierre Sorlin, como “objetos culturales que circulan en una sociedad sembrando imágenes de ella y del pasado” (citado por Arreysegur, Bisso y Ragio, 1999, p. 233). Como vemos, ambas definiciones evocan explícita e implícitamente al concepto vertebral que se desarrollará más adelante: la representación en el cine.

Por otro lado, la historia es considerada una “ciencia de los hombres [y mujeres] en el tiempo” (Bloch, 1996, p. 140) que, a partir de los rastros dejados por ellos y haciendo uso de la heurística (descubrimiento y recolección de fuentes) y la hermenéutica (interpretación), estudia el pasado y permite pensar el presente. En este sentido, podríamos decir que la historia “procede interpretando testimonios” (Mell, 2014, p. 72), de lo cual inferimos que todo documento histórico es un “texto” a interpretar y que, como tal, sus huellas están sujetas a interrogación, análisis y triangulación.

De lo anterior se desprende que, tal como nos han subrayado incontables veces los historiadores de *Annales*, los vestigios del pasado, por sí solos, dicen poco y nada, por lo que es nuestro deber como historiadores interrogarlos y develar sus secretos. En otras palabras, los documentos históricos como tales no existen en un estado de pureza ideal, sino que son contruidos por el historiador, lo cual implícitamente supone una selección de acuerdo a su propia subjetividad y sus intereses. Siguiendo el planteamiento del historiador francés Lucien Febvre:

Indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero puede hacerse, debe hacerse, sin documentos escritos si estos no existen. Con todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle

utilizar para fabricar su miel, a falta de las flores usuales (1982, p. 232).

Tal es el caso del uso del cine como fuente histórica para la interpretación de hechos y procesos donde escasean los documentos escritos o estos no logran dar cuenta de la totalidad de sus dimensiones. De ahí la importancia que cobra trabajar bajo estas coordenadas, utilizando documentos “no tradicionales” como los audiovisuales y recuperando a su vez algunas categorías de análisis acordes a ellos que permiten dar cuenta de la construcción y circulación de sentidos, tales como la representación, la memoria y el discurso, entre otros.

Por lo tanto, no sólo es posible aunar cine e historia, sino que es deseable que ambas disciplinas confluyan para el crecimiento de la segunda, ya que esto promueve una mejor comprensión y estudio de la historia contemporánea del siglo xx. En efecto, autores como Gabriela Arreseygor, Matías Bisso y Sandra Raggio se han referido a ello y han apreciado que “para la historia, como disciplina científica, el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto histórico” (1999, p. 232). Es decir, su riqueza reside en su complejidad (inherente a toda construcción social, portadora de discursos y representaciones elaboradas en determinados contextos históricos) y en la consiguiente pluralidad de posibles abordajes metodológicos que posibilitan su utilización como documento histórico.

Si bien existe un breve escrito acerca de la potencialidad del cine como fuente para la historia que data de fines del siglo xix³, recién comenzó a ser planteado como tal en la década de 1970 a partir de las publicaciones del historiador francés Marc Ferro. En ellas, este autor sostuvo que el cine es un documento y que, del

mismo modo, cada film constituye un testimonio que tendremos que analizar críticamente para poder así descubrir y explorar lo “no visible a través de lo visible” (Ferro, 1995, p. 40), desentrañando el modo en que la sociedad se imagina a sí misma y construye representaciones sobre ella y los demás.

De esta manera, podríamos decir que Ferro privilegia el estudio de films cuya acción es coetánea a la época del rodaje puesto que ellos constituyen un importante testimonio de la mentalidad del equipo encargado detrás de su producción, que a su vez está en estrecha relación con la sociedad en la que está inmerso. Esto es cierto en tanto que un film –independientemente del género al que esté inscripto, ya sea ficción o documental– no es, en efecto, un “compendio” de historia en términos tradicionales, pero sí constituye una fuente invaluable e irremplazable sobre la época en que fue producido y presentado. Sobre este punto coinciden varios autores⁴: el cine revela mucho más de una sociedad que lo que ella quiso decir.

Del mismo modo, el crítico de cine e historiador francés Pierre Sorlin (1991) comparte la consideración del cine como documento que ha de ser interrogado y que, como toda forma de representación, es parcial e incluso está sujeto a medias verdades o manipulaciones, por lo cual se han de tomar los recaudos correspondientes. No obstante, a diferencia del otro autor, Sorlin acentúa la importancia del cine como documento que no se restringe exclusivamente al estudio del siglo xx ya que permite asimilar, a través de las imágenes evocadas, las dimensiones de los procesos descritos en los textos, así como también analizar el modo en que la sociedad proyectaba o construía ese pasado.

Por su parte, el historiador estadounidense Robert A. Rosenstone coincide con lo expuesto en el párrafo anterior, en tanto que él también ha observado que el cine facilita la visualización de aspectos diferentes a los que expresan otros documentos y

puede transmitir más directamente que un texto la sensación de toda clase de situaciones y momentos históricos: los granjeros, mínimos sobre las praderas inmensas entre las altas montañas; los mineros que se esfuerzan en la oscuridad de las galerías; los mineros que se mueven al ritmo de la maquinaria; los civiles que miran desolados las calles de las ciudades bombardeadas (1988, pp. 99-100).

Quizá uno de los principales obstáculos que se presentan al recurrir al cine como fuente es el de hacer un adecuado análisis de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, que permitirían recuperar las formas de representar en el cine. Siguiendo los planteos del historiador uruguayo Pablo Alvira (2011) puede argüirse que el cine, en tanto representación (concepto que será abordado en el siguiente apartado), requiere de una determinada “lectura” de las imágenes visuales que precisa el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferente al que estamos acostumbrados a utilizar en el quehacer histórico (esto es, el discurso verbal). Considerados en su conjunto, estos modos de representar están relacionados tanto con preferencias estético-narrativas como con contextos socio-culturales determinados, lo cual supone analizar no solo los elementos constitutivos del film sino también los factores que la historiadora argentina Emilce Fabricio (2016) define como “extra-filmicos”: producción, público, recepción, crítica, contexto histórico, etc.

El cine como representación

Para trabajar en esta dirección, se consideró apropiado recuperar la noción de representación del historiador francés de la cuarta generación de *Annales* Roger Chartier –quien la considera un instrumento idóneo para el análisis cultural–, y ponerla en discusión con otras interpretaciones. Si bien este concepto es muy amplio y fue pensado originalmente por Chartier para otro objeto de estudio, aquí se recuperarán algunas de sus ideas para relacionarlas con el cine.

En primer lugar, la reflexión que desarrolla el autor bajo el subtítulo “Mundo del texto y mundo del lector” (Chartier, 2005, p. 50) es significativa, en tanto sugiere que la lectura es una práctica social sumamente dinámica y llena de contrastes y divergencias, ya sea entre las capacidades de lectura, las normas que definen las formas de leer, etc. De estas determinaciones dependen las formas en que los textos pueden ser leídos e interpretados de manera sustancialmente diferente por lectores que no disponen del mismo utillaje intelectual⁵ y que no mantienen la misma relación con ellos. De ahí que tanto el lector como la práctica de lectura sean considerados por el autor activos puesto que, recuperando aquella reflexión del crítico literario T.S. Eliot, “el acto de lectura es también un acto creador” (1968, p. 21) y, análogamente en el cine, el acto de “lectura” de un film, también lo es.

En este sentido, Chartier señala que se debe prestar especial atención al campo social donde circulan ese conjunto de “textos” (incluidas las películas) que estamos analizando, para entonces “comprender cómo los mismos textos (...) pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos” (2005, p. 54) por los lectores/espectadores; en

pocas palabras: la manera en que son “apropiados”. La apropiación, tal como la entiende el autor, se refiere a la pluralidad de usos e interpretaciones de los agentes inscriptos en las prácticas específicas que los producen y que implícitamente configuran una construcción de sentido. En el caso del cine podrían plantearse al menos dos cuestiones claves a considerar: por un lado, los usos del film y, por el otro, las prácticas de “lectura” del mismo, en contextos socioculturales diferentes. Por otro lado, Chartier advierte que tengamos presente que

contra la representación [...] según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector. De aquí, la distinción indispensable entre dos conjuntos de dispositivos: aquellos que determinan estrategias de lectura y las intenciones del lector, y los que resultan de una decisión del editor o una obligación del taller (2005, p. 55).

Los directores no filman películas así sin más, sino que producen imágenes y representaciones que otros transforman en objetos reproducibles en pantalla⁶, cuyos modos de visualización han ido variando y multiplicándose con el correr de los años. Esto ha generado cambios no sólo en las propias prácticas culturales que tienen que ver con el consumo de películas sino, más relevante aún para los fines aquí propuestos, en el modo en que percibimos al cine y aprehendemos o resignificamos aquello que vemos y oímos.

A partir de lo antedicho se entiende y justifica el enfoque propuesto por la nueva

historia cultural francesa, la cual analiza las luchas de representación desde una perspectiva más social y cultural que económica fijando su atención sobre las estrategias simbólicas que “determinan posiciones y relaciones y construyen un ser-percibido para cada clase, grupo o medio constitutivo de su identidad” (Chartier, 2005, p. 57). De ahí que consideremos que el cine detenta un peso significativo no solo en la construcción de identidades sino también en la propia interpretación de las identidades de los otros, por lo que distintos films producidos por grupos diversos en contextos diferentes pueden llegar a disputar entre sí representaciones diametralmente opuestas y, con ello, desembocar en luchas de representación.

En el mismo orden de ideas, es posible relacionar las luchas de representación con la “perversión” de la que habla Chartier, es decir con el hecho de que en ocasiones la representación puede llegar a ocultar o distorsionar aquello que se supone es su referente, de acuerdo a los intereses de determinado grupo que intenta imponer su visión (Sorlin, 1991). Es por ello que la historiadora Emilce Fabricio justamente observa que Pierre Sorlin centra su atención, “más que en lo que las películas narran, en los enunciados y modos de enunciación” (2016, p. 5), algo que, para nuestro caso, se traduciría en analizar detenidamente las representaciones y de qué modo se construyen esas formas de representar a los actores, la alteridad y la propia narración de los hechos.

Como han señalado implícitamente autores de la talla de Sorlin (1991) y Rosenstone (1988) para el cine y Roger Chartier (2005) para la comunidad de lectores: tanto uno como el otro son agentes significantes, productores de prácticas y sentidos. Por un lado, el cine es un agente

de la historia⁷, que construye discursos y representaciones de la realidad, el pasado y la sociedad, además de sentidos sobre la misma; por el otro, el lector es un agente activo que en la práctica interpreta y resignifica aquello con lo que establece diálogo (en el sentido de que el acto de lectura es una relación dinámica y bidireccional que implica un ida y vuelta).

De lo antedicho se desprende que es muy importante conocer las formas en que estos sentidos circulan y son contruidos: el significado de un film puede variar considerablemente a lo largo del tiempo o dependiendo del público y su utillaje intelectual (como dijera el filósofo y escritor francés Nobel de Literatura Henri Bergson: “el ojo ve sólo lo que la mente está preparada para comprender”⁸). En palabras de Chartier:

los dispositivos formales [...] inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apuntan; mientras que las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidas por divisiones cristalizadas y previas (2005, p. 60).

Puede ocurrir entonces que el propio texto, el propio film, circule en una matriz cultural ajena a la de sus primeros destinatarios, propiciando una pluralidad de apropiaciones y nuevas interpretaciones; es decir, pueden aparecer nuevos públicos y, con ello, nuevos usos y resignificaciones. De ahí que varios autores señalan la importancia de considerar tanto los elementos fílmicos como los extra-fílmicos.

Sin duda alguna han germinado nuevas perspectivas para pensar en otros modos de articulación entre los bienes culturales –como las películas– y el mundo social, teniendo en cuenta las particularidades y

contradicciones de este último. El cine como agente construye representaciones fuertemente ligadas a condicionantes socioculturales y trata de configurar una ‘realidad’ que responda a esos cánones impuestos por la sociedad de la que forman parte. De esta manera, en la representación cinematográfica las imágenes⁹ condensan (y tejen) una gran red de significados, no siempre concordantes entre sí, mediante las cuales se construye el tejido social en el que estamos inmersos y actúan como intermediarias en la percepción de la otredad.

No obstante, la “realidad” como tal no existe, sino que depende de la perspectiva desde la cual uno se posicione (incluidos los cineastas), de lo cual se desprende que todo film implica un recorte: detrás del lente se ocultan ojos subjetivos y una intencionalidad. De ahí que la investigadora social francesa Denise Jodelet, quien ha dedicado gran parte de su vida al estudio y reflexión de la construcción de las representaciones sociales, enfatice la importancia de estudiar las condiciones y contextos en que estas surgen, circulan y son utilizadas en la interacción del mundo y los demás (1986).

Datos generales de las películas

A continuación, se situarán los films en el contexto histórico de su producción, se dará cuenta de la época que es abordada en la película, el país de origen y los sucesos socioculturales del momento, así como también la recepción que tuvieron, su proximidad temporoespacial o contemporaneidad con los acontecimientos y cómo ello afectó la narración de los hechos y la representación de los actores y las acciones llevadas a cabo por ellos.

Ambas películas comparten algunas características y se diferencian en otras.

Con respecto a lo primero, fueron puestas al mercado en 1966 y están ambientadas en el contexto de la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962), con lo cual es más que evidente su cercanía con aquel acontecimiento inmerso en el complejo proceso de descolonización.

En el caso de la producción italoargelina, la trama se sitúa más específicamente en los años 1954-1957, mientras que el argumento de la producción estadounidense comienza con el final de la guerra de Indochina (1954) y luego trasladada la acción a los primeros años de la guerra de Independencia de Argelia. El hecho de que ambas películas hayan sido estrenadas en 1966 implica que su lanzamiento coincidió con el proceso de descolonización africano y con las guerras de liberación nacional de la segunda mitad del siglo xx.

Históricamente, durante más de un siglo Francia había tratado de imponer sus pautas culturales, políticas y económicas a Argelia, lo cual había afectado profunda y negativamente la identidad cultural y lingüística del pueblo argelino¹⁰. La rebelión argelina estalló en 1954 y se difundió rápidamente, alcanzando un respaldo masivo de la población musulmana y de un sector importante de la intelectualidad francesa¹¹ y hacia 1957 la situación se encrudeció, a partir de la cual los políticos y militares coloniales franceses autorizaron el uso de cualesquiera sean los medios necesarios para hacer frente a los rebeldes argelinos, incluido la tortura y la ejecución de estos últimos por parte de los soldados al mando del general Jacques Massu¹² (Prieto, 2001).

Este contexto de inestabilidad política y social se tradujo en el hundimiento de la Cuarta República francesa y el retorno del general Charles De Gaulle, quien

siguió una línea conciliadora y de negociación. Esta fue considerada “blanda” por los sectores más radicalizados del ejército y de la derecha política francesa, que poco después crearon la Organización del Ejército Secreto (OAS) para evitar que las conversaciones de paz tuvieran lugar, llegando incluso a organizar un fallido golpe de Estado en 1961. Finalmente, en 1962 el Estado Francés reconoció la creación del nuevo estado nacional argelino.

En relación a las diferencias, la película *Lost Command* (traducida en Argentina como *Talla de Valientes*) fue producida en Estados Unidos –más específicamente en los estudios de Hollywood–, y dirigida por Mark Robson, un canadiense que realizó sus estudios superiores en la Universidad de California, EE.UU. Fue distribuida por el gigante Columbia Pictures.

Lost Command obedece fundamentalmente a las reglas de Hollywood de la época: fue filmada a color, cuenta con un gran presupuesto¹³, está hablada únicamente en inglés¹⁴, presenta una subtrama romántica y cuenta con actores mundialmente reconocidos y premiados, entre los que destacan el ganador de dos premios de la Academia, el mexicano Anthony Quinn; el francés Alain Delon, icono masculino de los años '60; la multipremiada actriz francesa Michèle Morgan; y la actriz italo-tunecina Claudia Cardinale, musa de los grandes directores italianos.

En contraste, *La battaglia di Algeri* (en español, *La batalla de Argel*) fue coproducida entre Argelia e Italia, y dirigida por Gillo Pontecorvo, un reconocido cineasta italiano con inclinaciones de izquierda¹⁵. Se trata de un film opuesto al anterior: fue filmado en blanco y negro –al estilo de falso documental–, su presupuesto fue relativamente modesto en relación con

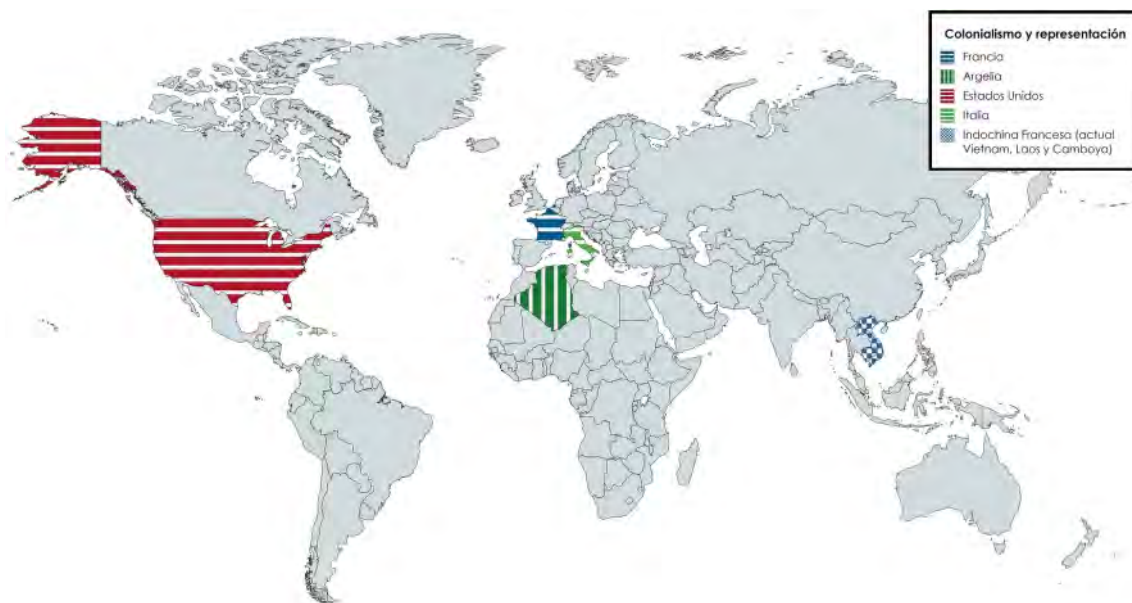
su par norteamericano¹⁶, fue filmado en Argelia, está hablado en francés y árabe, y cuenta con más de un centenar y medio de actores no profesionales, algunos de los cuales eran antiguos miembros del FLN (Matthews, 2011).

La battaglia di Algeri recibió diversos premios a nivel internacional, incluyendo el León de Oro en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Venecia (1966)¹⁷, y fue nominada a tres premios de la Academia en años no consecutivos, incluyendo Mejor Película en Lengua Extranjera (Oscar, 1967)¹⁸, Mejor Director y Mejor Guión Original (Oscar, 1969)¹⁹. Por el contrario, la producción hollywoodense *Lost Command* no fue particularmente popular en los Estados Unidos ni a nivel internacional, en donde pasó inadvertida recibiendo críticas mixtas y ningún premio. Aun así, es cuando menos curioso que el film haya sido uno de los más populares en Francia.

Sin embargo, la recepción de *La battaglia di Algeri* no fue unánimemente positiva en todos lados, pues recibió comentarios negativos de algunos críticos

franceses de cine, producto de la controversia política a la que el film dio lugar como consecuencia de su representación crítica del colonialismo francés y las violaciones de los derechos humanos cometidos en su nombre. En efecto, el film da cuenta de las atrocidades que se llevaron a cabo durante la guerra de independencia argelina, transmitiendo a través de la gran pantalla las múltiples dimensiones que atravesaron a sus protagonistas, restituyendo a su vez su humanidad, sus sueños, esperanzas y temores, y la pugna por prevalecer sobre el otro; pensamientos y emociones que no son fáciles de evocar en los textos.

Asimismo, como señala la autora María Oliveira-César, “en Indochina y en Argelia los militares franceses aplicaron una metodología contrarrevolucionaria que imitaba la de sus enemigos y luego la teorizaron” (2005, p. 121), llegando a dictar y publicar numerosos cursos, conferencias y libros de teoría o estrategia acerca de la lucha antisubversiva, para instituir a otras fuerzas militares, entre las que destacan las argentinas primero y



Mapa 1. Países productores de ambos films y países donde transcurre la trama. Elaboración propia en base a <https://mapchart.net/>

las estadounidenses después²⁰. Los pilares fundamentales de su modelo se basaban en la instrucción del arma psicológica (dirigida tanto hacia la población civil como al adversario) y en la recolección de la más completa información posible (siendo la tortura sistematizada el método idóneo para obtenerla).

Disputas por la representación

Como se puede apreciar en los pósteres de ambas películas, estos difieren en cuanto al contenido que desean destacar y representar. Por un lado, el póster de la coproducción italoargelina (Imagen 1) presenta un dibujo de un joven sosteniendo un subfusil con el brazo derecho y la bandera de Argelia con el izquierdo²¹ y está acompañada de un pequeño collage de fotogramas de algunas escenas de la película, de izquierda a derecha: la primera corresponde a la participación de las mujeres en el FLN, la segunda a la tortura llevada a cabo por las tropas militares francesas y la tercera el desfile de estas últimas por las calles de Argelia. Asimismo, el nombre del reconocido director italiano aparece escrito con letras de color rojo²² mientras que los de los principales actores, menos conocidos, aparecen en letras más pequeñas y de color negro.

Por otro lado, el póster de la producción hollywoodense (Imagen 2) muestra al personaje del teniente coronel, encarnado por el reconocido y premiado actor Anthony Quinn, corriendo con un subfusil en la mano derecha y un cargador en la izquierda, y detrás de él se puede apreciar un grupo de paracaidistas acompañados por helicópteros. Se omite el nombre del director y en su lugar aparece el nombre de los cuatro actores más famosos que participan en el film, junto a un pequeño retrato de dos de ellos besándose, lo cual alude al componente romántico presente en la trama. Por lo tanto, se puede suponer

Consecuentemente, la película fue prohibida en Francia durante cinco años –recién pudo exhibirse en 1971–, su director recibió amenazas de muerte y las escenas de torturas fueron censuradas en las otras dos grandes potencias imperiales: los Estados Unidos y el Reino Unido (Bernstein, 2006).



Imagen 1. Póster de *La Battaglia di Algeri*.



Imagen 2. Póster de *Lost Command*.

que interesaba más mostrar explícitamente las estrellas y “caras conocidas” que protagonizaban el film que el contenido o trama del mismo, a modo de atraer más espectadores.

Las dos películas están ambientadas en la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962) y muestran las acciones llevadas a cabo por los militares franceses y los rebeldes argelinos. *La Battaglia di Algeri* desarrolla los eventos que desembocaron en la cruenta batalla de Argel de 1957, mostrando las escenas violentas de manera más cruda y crítica que *Lost Command* (especialmente las referidas a la tortura). Mientras que el primer film es explícito, el segundo prefiere evitar la representación de tales métodos a los que recurrían las tropas militares occidentales, tanto francesas como estadounidenses²³.

El film estadounidense, con escenas de acción de larga duración, incorpora elementos típicos de la industria hollywoodense: escenas románticas, cómicas, emotivas, todo compactado en una cinta de dos horas de duración y que tiene, por lo tanto, la lucha de liberación nacional argelina como contexto de fondo, no como trama principal. Esto sugiere que la historia gira más bien en torno al personaje de Pierre Raspeguy, que nació en un pequeño poblado francés y que “se hizo a sí mismo”, logrando llegar a teniente coronel por sus propios méritos.

La battaglia di Algeri comienza en 1957 con una escena de tortura de un partidario del Frente de Liberación Nacional (FLN) a manos de soldados franceses, y luego traslada la acción a 1954, desde donde la historia se desarrolla. En aquel momento se muestra cómo el FLN denuncia que su lucha está dirigida contra



Imagen 3. Ejecución de un rebelde argelino por medio de la guillotina. En *La Battaglia di Algeri*. (1966).

el colonialismo francés, que por más de un siglo los ha dominado, y enuncia claramente sus objetivos: lograr la independencia y el restablecimiento del estado argelino de acuerdo a su derecho a la autodeterminación, que inmediatamente les es denegado. En una escena siguiente, se muestra cómo un militante del FLN es llevado desde su celda al patio de prisión en donde lo espera una guillotina (Imagen 3), mientras el resto de prisioneros observan atentamente aquella situación. Su ejecución es bastante simbólica, por todo lo que ella representa en Francia²⁴.

Ante la negativa del gobierno francés, el FLN lleva a cabo en la ciudad de Argel atentados individuales contra funcionarios franceses y con bombas en lugares públicos concurridos por europeos. La respuesta de Francia es inmediata: incrementa la presencia policial, acordona los barrios musulmanes y controla el acceso y salida a ellos²⁵. Sin embargo, ante la falta de eficacia de tales prácticas de control, el gobierno decide reorganizar la lucha contra la actividad rebelde enviando un regimiento de soldados más experimentados. Con el objetivo de lograr el mantenimiento de la ley y el orden, así como la protección de personas y la propiedad privada, ellos justifican el interrogatorio —léase tortura—

como “único método policial válido contra la actividad clandestina” (*La battaglia di Algeri*, 1966).

Por su parte, el argumento de *Lost Command* retrocede en el tiempo hasta la derrota de las tropas francesas en Indochina, cuyo fracaso provoca que el teniente coronel Pierre Raspeguy sea relevado de su cargo. Su amorío con una condesa viuda perteneciente a una familia con contactos con la alta jerarquía en el ejército le facilita otra oportunidad para demostrar sus capacidades de mando. Esta subtrama romántica del film motiva al personaje a seguir adelante: si vuelve de Argelia como general podrá casarse con ella.

La situación se complejiza cuando Raspeguy descubre que el argelino, uno de sus camaradas de Indochina, es ahora el líder de un grupo de rebeldes que luchan por la independencia. El teniente con un selecto grupo de soldados trata de imponer el “orden” y desarticular al movimiento independentista haciendo uso de la tortura.

Curiosamente, estas escenas no se representan de manera explícita mientras que, por el contrario, los atentados con bombas llevados a cabo por los rebeldes se muestran en primer plano, tal como puede apreciar en la Imagen 4. Esto analizará reflexivamente más adelante en el apartado “La representación de la tortura”.

La representación del FLN y los militares franceses

La Battaglia di Algeri muestra la racionalidad detrás de las acciones que realizan tanto los miembros del FLN como los militares franceses y rescata el rol de las mujeres (Imagen 5) y niños como actores activos²⁶ en la lucha por la liberación

nacional. En este sentido, el film no estigmatiza, sino que muestra las acciones llevadas a cabo por ambos bandos, sin avalar ni despotricar a ninguno, explicitando la aleatoriedad de víctimas del conflicto y la violencia inherente al sistema de dominación colonial.



Imagen 4. Atentado del FLN en una oficina cuyos empleados son de origen europeo. En *Lost Command*. (1966).



Imagen 5. Las mujeres argelinas aparecen en primer plano, recibiendo instrucciones de cómo colocar bombas. En *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 6. El coronel Mathieu observa fría y calculadoramente a la población argelina desde lo alto de la sede militar francesa. En *La Battaglia di Algeri* (1966).

De igual modo, algunos autores postulan que el accionar del coronel Mathieu (Imagen 6), lejos de ser guiado por un

sadismo inhumano e incomprensible, es “racional” puesto que representa a un militar que se limita a obedecer las órdenes de sus superiores, de acuerdo a la lógica del sistema colonial (Shohat & Stam, 2002, p. 254). Sin embargo, esto no quiere decir que se justifica el uso de la tortura por parte del ejército, ni que la institucionalización de la violencia no sea contradictoria, especialmente en un país que abiertamente se declaraba a sí mismo “civilizado” (Hobsbawm, 1999).

Por su parte, en *Lost Command* desde un comienzo se subraya el profesionalismo y gran sentido de “camaradería” entre los soldados franceses, sin importar si han nacido en Francia o África (aunque esto es puesto en duda más tarde). A partir de allí construye una representación de los beligerantes de la Primera Guerra de

Indochina que se refuerza a través de los opuestos²⁷: los franceses tienen nervios de acero, sentido del humor, son astutos; mientras que los indochinos tienen nervios débiles, carecen sentido del humor, son ingenuos. Es decir, los valores occidentales son los únicos que se presentan como positivos, posibilitando la creación de estereotipos.

A pesar de compartir muchos rasgos en común, el grupo de soldados franceses se presenta como heterogéneo en cuanto a su accionar, ya que algunos son más proclives a la violencia que otros. En una escena se da a entender que los soldados franceses cometerán un acto de suma violencia contra un pequeño poblado argelino, pero uno de ellos se niega: el capitán. A partir de este momento él deberá hacer frente a un



Imagen 7. Los soldados franceses se divierten salpicándose agua unos a otros mientras son trasladados hacia un campo de prisioneros. En *Lost Command* (1966).



Imagen 8. Los soldados indochinos que escoltaban a los franceses rápidamente se ponen nerviosos, por lo que abren fuego y dejan varios muertos. En *Lost Command* (1966).

enemigo “externo” (los rebeldes argelinos) e “interno” (los propios soldados franceses radicalizados en el uso de la violencia y la tortura).

En cuanto a la representación de las mujeres, estas constituyen personajes secundarios: una es utilizada para la subtrama romántica antes mencionada (Imagen 9) y la otra, si bien forma parte del FLN, aparece para seducir al capitán francés. Por lo tanto, su representación está mediada por una visión masculina donde las mujeres son mostradas como objetos sexuales.

La representación del espacio

La Battaglia di Algeri se desarrolla en las ciudades argelinas y da cuenta de la segregación territorial entre barrios europeos y musulmanes (Imagen 10). Del mismo modo, no solo se evidencia la presencia de personajes de distintos trasfondos étnicos (europeos y africanos) y religiosos (cristianos y musulmanes), sino que dicha complejización del espacio urbano y social es reforzada por cuanto se habla en dos idiomas: el francés y el árabe²⁸.

En *Lost Command* la acción transcurre mayoritariamente en el espacio rural y por tanto son pocas las escenas donde se muestran las ciudades argelinas. Por el contrario, aparecen numerosas imágenes del desierto africano (Imagen 11) y pequeñas aldeas con casas humildes.

La representación de los medios masivos de comunicación

Mientras que en *Lost Command* no aparece mención alguna de los medios de comunicación, *La Battaglia di Algeri* recupera el papel que estos cumplen para



Imagen 9. El coronel debe ascender a general antes de poder casarse con la condesa viuda De Clairefons. En *Lost Command* (1966).



Imagen 10. Punto de control que separa el barrio europeo del casbah árabe. En *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 11. Plano alejado de un convoy de soldados franceses que circulan en camiones. En *Lost Command* (1966).

difundir discursos y moldear la opinión pública, tanto a nivel local/nacional como internacional. Esto invita a reflexionar acerca del lugar que ocupan los medios en la construcción y reproducción de representaciones, identidades y discursos.

Al comienzo de la guerra el FLN utilizaba la prensa escrita local para difundir sus mensajes, pero al ser censurada,

algunos medios franceses simpatizantes con la causa se convirtieron en sus voceros. Ello explica el siguiente diálogo entre el Coronel Mathieu (C.M.) y unos periodistas franceses (P.F.), presente en *La Battaglia di Algeri*, ante las publicaciones que el filósofo francés Jean-Paul Sartre realiza en su país, lo que a su vez da cuenta de la segunda lucha que se estaba librando a nivel cultural:

“(C.M.): – ¿Podrían explicarme por qué los Sartre nacen todos en el otro bando?”

”(P.F.): – ¿Entonces le gusta Sartre?”

”(C.M.): – No, pero me gusta todavía menos como adversario.”

La representación de la tortura

En los dos fotogramas seleccionados de la película *La Battaglia di Algeri* (Imágenes 12 y 13) se observan las crudas escenas de tortura de manera explícita, como si de una denuncia visual se tratase. Al respecto, la Imagen 12 ilustra perfectamente aquella descripción que el historiador británico Eric Hobsbawm hizo acerca de esta cara del conflicto, manifestando que “la guerra popularizó la tortura mediante descargas eléctricas que se aplicaban en distintas zonas del cuerpo como la lengua, los pezones y los genitales” (1999, p. 224).

Por el contrario, en el film *Lost Command* no se muestran las escenas de tortura, sino que se limita a insinuar al espectador que el prisionero será torturado (Imagen 14), lo cual afecta intencionalmente a la comprensión de los acontecimientos y distorsiona la narración de los eventos. Esto probablemente estuvo relacionado con la cobertura televisiva de Vietnam y cómo ella incidió negativamente en la opinión pública estadounidense y en el mundo, modificando las estrategias



Imagen 12. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 13. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 14. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).

de cobertura y representación de la guerra en los medios de comunicación²⁹.

Ferro (1995) y Chartier (2005) plantean que interesa no sólo aquello que se ve (y cómo es representado) sino también aquello que no se ve. En el caso de la producción estadounidense la tortura no fue representada de manera explícita dado que el efecto que podría haber causado en el espectador hubiese sido contraproducente ya que presentaría

una peligrosa asociación: que E.E.U.U., máximo defensor de la libertad y los derechos humanos, recurre libremente a la tortura sin tapujos (recordemos que su estreno coincide con la guerra de Vietnam). ¿Acaso su ocultamiento en pantalla puede ser considerado un modo de superar dicha encrucijada? Siguiendo a Denise Jodelet, podría argumentarse que se trata de una construcción selectiva de la representación de la tortura, subordinada a un valor moral estadounidense según el cual era inconcebible llevar a cabo tales prácticas. De ahí que sean puestas en práctica diversas modalidades que pueden variar desde la banalización de la tortura a su invisibilización. Se trata de “un juego de enmascaramiento” acorde a los intereses de los grupos encargados de su producción, en tanto que “toda representación es representación de algo y de alguien” (1986, p. 475).

Reflexiones finales

Así como existe una importante producción de conocimiento legitimado desde los “centros” que luego es exportado al mundo, esta misma situación se repite en el cine. Las producciones hollywoodenses poseen un importante peso en la construcción de representaciones sobre el mundo y los “otros” culturales dada su difusión. Empero, existen otras formas de conocimiento y de hacer películas contrahegemónicas al discurso occidental y hollywoodense.

Guiados por la toma de consciencia de la dominación colonial y del proceso de descolonización, los historiadores del mundo africano contemporáneo han reflexionado acerca de los movimientos de liberación nacional descartando toda idea de pasividad de los grupos étnicos y sociales africanos y revalorizando su rol como participantes activos en el proceso de

descolonización. Del mismo modo, el pensador y activista Frantz Fanon (1983) fue uno de los primeros en señalar que la descolonización necesariamente está imbuida de violencia ya que el régimen colonial del que es parte es inherentemente violento, justificando que sólo puede ser superada (en el sentido de su desaparición) mediante el uso de la violencia por parte del dominado (la “contraviolencia”), cuestión que es perfectamente abordada y explicitada en los films.

La legitimación de nuevos documentos históricos no tradicionales como el cine coincide con ese proceso de mayor complejización y reflexividad sobre la construcción del conocimiento, enriqueciendo el análisis e interpretación tanto del sistema de dominación colonial como de la descolonización. En este sentido, analizar comparativamente estas dos películas significó posicionarse críticamente frente a ellas y considerarlas, además de como un producto de entretenimiento, como un producto cultural y documental que lleva implícitamente las huellas de quienes lo produjeron. De esta manera, se comparte la idea de varios de los autores analizados que postulan que la fuente audiovisual se construye como documento histórico a partir del cual es posible visibilizar las huellas o testimonios de la sociedad que la produce y se insiste en su puesta en valor como un valioso documento para el estudio histórico que propicia la reflexión acerca del significado de la representación que las películas construyen.

En el caso de *La Battaglia de Algeri* se podría hablar del nacimiento de una conciencia cinematográfica nacional y de una filmografía tercermundista militante. El film produjo un discurso que habla por la nación argelina –y en ello no hay que dejar de lado el importantísimo

papel que cumplieron los realizadores italianos involucrados— al mundo en general y a Francia en particular, lo cual permite entender el impacto que estas películas generaron. La producción italoargelina fue prohibida en Francia y censurada en Estados Unidos y Reino Unido, pero ganó numerosos premios a nivel internacional y recibió muy buenos comentarios por parte de la crítica especializada, salvo por la excepción de algunos críticos franceses de cine. Por el contrario, la película estadounidense, a pesar de la masividad inherente a las producciones hollywoodenses, pasó inadvertida, a excepción de su exhibición en Francia, donde fue una de las más vistas.

Al haberse tratado de análisis comparativo fue posible examinar en mayor detalle las disputas por la representación de un mismo acontecimiento desde ópticas diferentes, ya que ambas películas fueron producidas desde dos lugares en el marco del proceso de descolonización coincidente con la guerra fría que se inició después de la Segunda Guerra Mundial. Además fueron estrenadas en 1966, apenas unos años después de la creación del Estado nacional de Argelia en 1962, por lo que inicialmente se creía que ambos films mostrarían aristas diferentes al ser muy próximos a los hechos narrados. Se suponía que *La Battaglia de Algeri* se trataría de una película con un carácter propagandístico acerca de los luchadores del FLN, mientras que se esperaba que *Lost Command* mostraría a los grupos enfrentados de una manera más extrema, en la clásica fórmula hollywoodense de “buenos contra malos”, pero ambos films estuvieron teñidos de grises (principalmente el primero, dado su lugar de subordinación).

Ambos films permiten vislumbrar la complejidad de la guerra de independencia

argelina en el contexto de la descolonización en África, lo cual implica no sólo entender el conflicto en términos bélicos sino también captarlo a un nivel más humano, otorgándoles motivaciones a los protagonistas y rostros a las víctimas. No obstante, el cine (y las representaciones que de él se desprenden) no es un espejo que refleja fielmente la realidad, sino que la reconstruye e incluso reformula a partir de las subjetividades de sus realizadores, detrás de quienes se esconde un universo de motivaciones personales, que pueden estar ligadas a un compromiso ético-moral, una militancia política o simplemente la búsqueda de un rédito económico.

De esta manera, es posible considerar el modo en que las acciones de violencia llevadas a cabo son representadas de acuerdo al lugar ocupado en la dominación. No es casual, entonces, que en el film estadounidense tal representación difiera según quién la ejerza: la tortura practicada por los militares coloniales franceses es manipulada de tal manera que no resulte impactante al espectador, se la “maquilla” (por utilizar la expresión de Jodelet, 1986), mientras que los atentados cometidos por los argelinos “rebeldes” (léase: anticoloniales) son mostrados en todo su esplendor, con primeros planos de los muertos. Del mismo modo, en las escenas que corresponden a la guerra de Indochina la representación de los grupos enfrentados se construye a partir de antítesis, lo que se explica a partir del hecho de que en el año en que fue presentado el film los Estados Unidos estaban en plena guerra de Vietnam.

La Battaglia de Algeri, en mayor medida que *Lost Command*, es una película clave para pensar la representación de la historia en el cine, ya que aborda la

lucha por la independencia de los argelinos contra los franceses de un modo más detallado, humano y complejo. Su enfoque de la batalla de Argelia permite reflexionar acerca de la ética, la violencia, la tortura, el terrorismo y las nuevas formas que adquiriría la guerra, además de posibilitar un uso ilustrativo, didáctico y simbólico de las guerrillas urbanas, la dicotomía espacial entre la ciudad europea y el casbah árabe, y la pluralidad de actores involucrados. En cambio, en las representaciones construidas en *Lost Command* es posible observar un pensamiento tanto socio-céntrico (producido para servir a las necesidades, valores e intereses de un grupo en un contexto particular) como eurocéntrico (elaborado desde los estudios de Hollywood, quienes ocupan un lugar preponderante en la construcción de sentidos a nivel mundial).

Sin duda alguna se trata de un camino abierto, ya que queda por profundizar en otros conceptos igualmente importantes para pensar la relación entre cine e historia y sus posibilidades, tales como ideología, hegemonía, memoria, etc. En este trabajo se lo ha abordado desde una perspectiva focalizada en la representación cinematográfica, pero quedan abiertos otros aspectos como las disputas por la construcción de sentidos de memoria, entre tantos otros.

Notas

- 1 Este término ha sido extensamente discutido por la historiografía ya que, contrariamente a lo que su nombre sugiere, en realidad fue bastante “caliente” y estuvo atravesado por conflictos muy sangrientos, especialmente en el Sudeste Asiático y Latinoamérica.
- 2 Es un género que imita los códigos estéticos y discursivos del cine documental pero aplicándolos a una obra de ficción. De ahí que, a diferencia de los documentales históricos que son considerados como no ficción, el falso documental pertenece al género de ficción.
- 3 En 1898, el camarógrafo polaco Boleslaw Matuzweski publicó un proyecto para poner en pie de igualdad a la fotografía animada con el resto de fuentes históricas (Matuzweski, 1995).
- 4 De los autores aquí trabajados se pueden citar a Robert Rosenstone (1988), Pierre Sorlin (1991) y Pablo Alvira (2011), entre otros.
- 5 Chartier está recuperando la noción de utillaje mental de Lucien Febvre para referirse a las formas de pensar de una época de acuerdo a los “instrumentos intelectuales a disposición del pensamiento” (2005, p. 21).
- 6 Es por ello que algunos autores como Gustavo Provitina (2014) consideran al montaje como discurso y, acorde con ello, desarrollan una metodología de análisis del cine diferente.
- 7 Marc Ferro es uno de los pocos autores aquí considerados que explícitamente se refiere al film como un “agente de la historia” (1995, p. 95). Consideramos que es posible aplicarlo al cine como tal dado que se conserva el sentido original otorgado por el autor.
- 8 Todas los trabajos en los que dicha frase ha sido citada coinciden en que es de autoría de Henri Bergson, pero ninguna ha podido constatar a qué obra pertenece puntualmente. De todas maneras, lo importante es reflexionar acerca de su significado y recuperar la idea de que el ojo (y por extensión el oído) no es más que un medio, un complemento del cerebro mediante el cual interpretamos y damos sentido al mundo que nos rodea. Pero son nuestros conocimientos previos, nuestras experiencias y nuestro “utillaje intelectual” los que en definitiva limitan nuestra

- visión y nuestras formas de entendimiento y resignificación (Chartier, 2005).
- 9 Aquí se ha optado por hablar de “imágenes”, pero autores como Ella Shohat y Robert Stam (2002) sugieren utilizar menos este término y reemplazarlo por el de “voces y discursos” (p. 218).
 - 10 De ahí la relevancia que cobrará más adelante la utilización de la lengua árabe en una de las películas analizadas.
 - 11 La revolución argelina fue apoyada por amplios sectores de la intelectualidad francesa, entre los que destacan el escritor y filósofo Jean-Paul Sartre, quien en 1960 firmó el “*Manifiesto de los 121*” a favor de la independencia argelina y en 1961 escribió el prefacio del libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* el cual, entre otras reflexiones, reivindicaba la lucha armada en nombre de la liberación política y social de los pueblos coloniales oprimidos.
 - 12 En *La Battaglia di Algeri* el personaje del coronel Mathieu encarna al general Massu.
 - 13 No se han podido recabar datos precisos del presupuesto de este film, pero si consideramos que a mediados de la década de 1960 el costo de producción de las películas hollywoodenses promediaba el millón y medio de dólares (Dirks, s/f) y que *Lost Command* recabó 1.150.000 dólares solo en Estados Unidos (Variety, 1967, p. 8) y fue un fracaso de taquilla –es decir, que no pudo cubrir los costos de producción–, es posible conjeturar que su presupuesto fue superior a los 2 millones de dólares.
 - 14 Esto no resulta de modo alguno extraño si consideramos que desde sus inicios Hollywood se ha propuesto contar sus historias (y las de los demás) en inglés en virtud de su hegemonía cultural (Hobsbawm, 1999), lo cual ciertamente ha mermado “las posibilidades de autorrepresentación lingüística que tienen otras naciones” (Shohat & Stam, 2002, p. 199).
 - 15 Fue un miembro activo del Partido Comunista por más de una década, desde 1941 a 1956, año en el que se distanció del Partido luego de la represión Soviética en Hungría.
 - 16 El presupuesto de la coproducción italoargentina fue de 800.000 dólares (Shohat & Stam, 2002, p. 195).
 - 17 History of the Venice Film Festival. Disponible en <https://bit.ly/3h8oZy5> [Fecha de consulta: 23 de Agosto de 2018]
 - 18 Academy Awards Oscar (1967). The 39th Academy Awards. Disponible en <https://bit.ly/3hmxtBM> [Fecha de consulta: 25 de Agosto de 2018]
 - 19 Academy Awards Oscar (1969). The 41st Academy Awards. Disponible en <https://bit.ly/3oy7OQi> [Fecha de consulta: 25 de Agosto de 2018]
 - 20 *La Battaglia di Algeri* fue utilizada con fines ilustrativos y pedagógicos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y en la Invasión a Irak (2003) para aleccionar a las tropas, con lo cual es evidente que la película se convirtió en una especie de “material didáctico” sobre las nuevas formas que había asumido la guerra: la guerrilla urbana.
 - 21 Tal vez sea posible hacer una analogía de esta representación en tanto que comúnmente el brazo derecho está asociado al uso de la fuerza y la violencia mientras que el izquierdo puede implicar los lazos del movimiento nacionalista argelino con la izquierda política.
 - 22 Posiblemente haciendo referencia a la inclinación política e ideológica del director.

- 23** En la época en que fue producido el film, los E.E.U.U. estaban participando en la Guerra de Vietnam.
- 24** La guillotina se popularizó luego de la Revolución Francesa como el método de ejecución más eficaz para los condenados a pena de muerte.
- 25** Aunque con un pequeño detalle: sólo los árabes son requisados, los blancos franceses no.
- 26** Sin embargo, Ella Shohat y Robert Stam advierten acerca del peligro de idealizar la política sexual de la revolución nacionalista argelina ateniendo únicamente a su representación en la película del director italiano Gillo Pontecorvo, ya que hacia el interior de la misma existían fuertes tensiones de género (y de clase) a raíz de la naturaleza patriarcal de la sociedad (2002, p. 257).
- 27** Esta representación dicotómica de los actores se muestra con mayor nitidez en los primeros minutos del film (Imágenes 7 y 8).
- 28** A diferencia de otros films de Hollywood situados en tierras lejanas que involucran a otros culturales que por algún motivo hablan exclusivamente en inglés –tal como ocurre en *Lost Command*–, en *La Battaglia di Algeri* no se discrimina lingüísticamente a los personajes argelinos, sino que se respeta su lengua.
- 29** A partir de Vietnam se pasó al paradigma Malvinas para la cobertura periodística de la guerra, mediada por la censura y la distorsión, sin periodistas en el frente o solo en presencia de militares, evitando mostrar las atrocidades (invisibilizándolas). Como señala María Laura Gueembe, “la primera operación de censura se centró en el control de la producción de información en torno de la guerra. La segunda, en su edición. La tercera, en su circulación” (2012, p. 65).

Referencias

- Alvira, Pablo (2011). “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”. En *Revista Digital de la Escuela de Historia*, volumen 3, número 4.
- Arresegot, Gabriela, Matías Bisso y Sandra Raggio (1999). “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia”. En *Cuadernos del CISH*, volumen 4, número 5, pp. 231-245.
- Bernstein, Adam (2006). “Film Director Gillo Pontecorvo; 'Battle of Algiers' Broke Ground”. En *The Washington Post*. Disponible en <https://wapo.st/3hcDxMX> [Fecha de consulta: 21 de Agosto de 2018]
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel y Sandrine Lemaire (2014). “El espejo quebrado. Debate inconcluso sobre la tortura colonial”. En *Le Monde Diplomatique*, número 5, pp. 17-19.
- Bloch, Marc (1996). *Apología para la Historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cabero Almenara, Julio (2003). “Educación en valores y cine”. En *Making of. Cuadernos de cine y educación*, número 20, pp. 16-30.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Dirks, Tim (s/f). “Film History of the 1960s. Part 1”. En *AMC's Filmsite* Disponible en <https://bit.ly/2Ab3ImL> [Fecha de consulta: 19/09/2019]
- Eliot, Thomas Stearns (1968). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Fabricio, Emilce (2016). “Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad/representación”. En *Páginas*, volumen 8, número 16.



- Fanon, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra* (7ma reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Febvre, Lucien (1982). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Guembe, María Laura (2012). "Fábrica de héroes". En *Sociales*, número 80. pp. 64-69.
- Hobsbawm, Eric (1999). *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Crítica.
- Jodelet, Denise (1986). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: pensamiento y vida social*. Barcelona: Paidós, pp. 469-494.
- Matuzweski, Boleslaw (1995). "A new source of History". En *Film History*, número 7. pp. 322-324. Disponible en <https://bit.ly/3f6aWaj> [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2018]
- Mell, Natacha Mara (2014). "El cine como fuente de la historia. La representación audiovisual de la localidad bonaerense de Avellaneda". En *Culturas*, número 8, pp. 71-80.
- Prieto, Joaquín (12 de mayo de 2001). "«Me llaman asesino, sí; pero yo sólo cumplí mi deber con Francia». Entrevista a Paul Aussaresses". *Diario El País*. Disponible en <https://bit.ly/3oxqq3f> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2019]
- Provitina, Gustavo (2014). *El cine-ensayo: la mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.
- Rosenstone, Robert A. (1988). "La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". Traducción de Leandro Sanz. Texto aparecido en el foro de *The American Historical Review*, volumen 93, número 5. pp. 1173-1185.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Sorlin, Pierre (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades". En *Film-Historia*, volumen 1, número 2. pp. 73-87.
- Variety (4 de enero de 1967). "Big Rental Pictures of 1966". En *Revista Variety*, Estados Unidos.
- Fuentes audiovisuales
- Musu, A., Saadi, Y. (productores) y Pontecorvo, G. (director). (1966). *La battaglia di Algeri* [Cinta Cinematográfica]. Italia: Igor Films y Argelia: Casbah Film.
- Robson, M. (productor y director). (1966). *Lost Command* [Cinta cinematográfica]. E.E.U.U.: Red Lion.
- Fecha de recepción: Abril 4 de 2019
Fecha de aprobación: Diciembre 9 de 2019

Babel

Las series en la era del capitalismo financiero*

Les séries à l'ère du capitalisme financier

David Buxton

Unité de recherche Histoire des arts et des représentations (HAR)

Université de Paris Nanterre

Traducido del francés por Adrián Ponze

Resumen

Basada en el principio de recurrencia, la serie de televisión es una forma consustancialmente ideológica y económica. Este artículo explora el vínculo entre estas dos dimensiones a través de la mediación de la forma, especialmente a través de las variaciones internas de esta última. En la era del capitalismo financiero, la forma clásica de la serie (episodios autónomos con personajes recurrentes) ha dado lugar a una serialización cada vez más inestable, marcada por la pasividad ideológica de los personajes y la sobreabundancia de estos. Este proceso es visto como la subsunción real del capital de la forma de serie.

Résumé

Fondée sur le principe de récurrence, la série de télévision est une forme consubstantiellement idéologique et économique. Cet article explore le lien entre ces deux dimensions à travers la médiation de la forme, surtout à travers les variations internes à celle-ci. Dans l'ère du capitalisme financier, la forme classique de la série (épisodes autonomes avec personnages récurrents) a cédé la place à une sérialisation de plus en plus instable, marquée par la passivité idéologique et l'inflation des personnages. Ce processus est vu comme la subsomption réelle au capital de la forme série.



Abstract

Based on the principle of recurrence, the television series is a form consubstantially ideological and economic. This article explores the link between these two dimensions through the mediation of form, especially through internal variations within the latter. In the age of finance capitalism, the classic form of the series (stand alone episodes with recurrent characters) has given way to an increasingly unstable serialization, marked by ideological passivity and character inflation. This process is seen as the real subsumption to capital of the series form.

Palabras clave

Serie, Televisión, Forma, Ideología, Serialización, Subsunción real

Mots clés

Série, Télévision, Forme, Idéologie, Sérialisation, Subsumption réelle

Key words

Serie, Television, Form, Ideology, Serialization, Real subsumption

¿Cómo abordar un estudio crítico de la serie de televisión de un modo que dé cuenta de las dimensiones tanto económicas como ideológicas de su forma? Incluir las series en los programas universitarios puede generar problemas a causa de su volumen industrial¹ y del hecho de que el interés que susciten se desvanezca rápidamente con su levantamiento definitivo de la programación. No obstante, nada impide constituir un canon de series importantes o series de “culto” del mismo modo que se estila en los estudios literarios y cinematográficos, pero resulta difícil circunscribir una obra compuesta por una centena de episodios sobre todo desde que la introducción de elementos “serializantes”² obstaculiza la toma de muestreos. Aquí, hemos elegido comenzar a partir de la forma de serie y esbozar una síntesis (incluyendo las series transmitidas por canales comerciales como las series de “calidad” producidas para canales de cable) que integre en un pie de igualdad –en la medida de lo posible– los tres términos evocados en la pregunta que abre este párrafo: ideología, economía y forma.

Cualquier tentativa de vincular de manera directa las dimensiones ideológicas y económicas de una serie particular está de alguna manera condenada al reduccionismo del modelo base/superestructura. Nunca debe olvidarse, sin embargo, que el principio mismo de la serialidad, en sus formas históricas y en todos los soportes –el folletín, la radio y la telenovela, la serie– se ha vinculado desde el principio a los imperativos comerciales³. De hecho, la publicación “por entregas” –uno de los principios de la serialidad– ha sido concebida para aumentar y consolidar la circulación de los periódicos. Por razones igualmente comerciales, el protagonista recurrente ha sido un elemento básico de la literatura

de género, especialmente la novela policial. Entonces, en términos formales, podemos ver a la serie de televisión como un derivado de lo que originalmente ha sido una forma literaria, y la serialidad en sus diversos aspectos como intrínseca a la racionalidad económica. En televisión, las series de la tarde⁴ y las series clásicas –en general de origen anglosajón– estuvieron presentes desde los inicios del medio, permitiendo la venta anticipada de espacios publicitarios sobre la base de tasas de audiencia previsibles.

Por todo lo dicho, propongo explorar en este trabajo el vínculo entre lo económico y lo ideológico en la serie a través de la forma. Con fines argumentativos, sostengo que la forma específica adoptada por la serie (una forma en sí misma) en un momento histórico dado primará por sobre el análisis del contenido de una serie particular (y *a fortiori* de un episodio particular).

Tres presuposiciones subyacen tras mi argumento. Primero, la afirmación de Adorno de que “la forma [...] es un contenido sedimentado” (2004, p. 15). Aquí el contexto es una discusión filosófica en torno a la autonomía del arte “auténtico”, y Adorno nunca hubiese considerado tratar los productos de la *Kulturindustrie* como obras de arte. Pero en un ensayo citado relativamente poco, escrito cuando la televisión todavía estaba en sus inicios, Adorno parece acreditar tal aplicación⁵. Aquí, el principio de recurrencia –inherente a la forma de serie– está indefectiblemente en tensión con los criterios del realismo, que rigen la calidad percibida de la obra. El “pseudorealismo” denunciado por Adorno no sería tanto una cuestión de bajos valores de producción sino una artificialidad producida por la recurrencia de los mismos personajes y situaciones, lo que lleva a

estereotipos psicológicos y relatos poco creíbles⁶.

Segundo, en un importante libro de crítica formalista, Caroline Levine (2015) toma prestado del mundo del diseño el término *affordance* que describe las cualidades transferibles de un material (algodón, vidrio) y los usos potenciales de un objeto (tenedor, picaporte, etc.). Con base en su lectura de *Vigilar y castigar* (Foucault), Levine afirma que las formas son siempre “transferibles” de un dominio a otro, como el horario monástico transpuesto a escuelas, hospitales y prisiones. Desde esta perspectiva se abre la posibilidad teórica de que la organización del mercado de valores, por ejemplo, pueda transferirse a una forma artística como la serie.

La tercera presuposición es la distinción hecha por Marx (2009) entre la subsunción formal y la subsunción real del trabajo en el capital en un capítulo “inédito” de *El Capital*⁷. La subsunción formal se aplica en el momento que interviene la integración del mercadeo, cuando un trabajo elaborado con métodos de producción artesanal es puesto a la venta.

Así, el escritor “independiente” que ofrece el producto terminado de su trabajo al editor o al productor verá en estos últimos la función de concretar (o no) su valor. En la subsunción real, el proceso de producción se dirige directamente al mercado al haber incorporado en el diseño, desarrollo y organización lógicas propiamente mercantiles. La distinción es esencial para una mejor comprensión de la noción de una periodización del capitalismo y la profundización de su lógica interna. Por lo tanto, la subsunción real del trabajo en el capital debe entenderse como un proceso histórico cuyo horizon-

te absoluto probablemente sea inalcanzable en términos antropológicos. Jason Read (2003) sostiene que la subsunción real se extiende a la producción de subjetividad capitalista, como una forma de adaptación existencial; dicho en otras palabras, que este concepto (económico) comporta una dimensión propiamente ideológica. La historia de las series puede abordarse, entonces, en términos de la profundización de la subsunción real del capital que se observa en la eliminación gradual de la contribución creativa artesanal, especialmente en el trabajo de escritura de guiones que ha pasado a ser colectivo y jerárquico; a nivel ideológico, se trata de conseguir la aprobación de la audiencia sobre unos protagonistas cuya relación con el mundo es esencialmente fatalista⁸.

La serie clásica: antología y semi-antología

En la década de 1950, la serie de televisión tomaba por lo general formatos de colección (dramas de teatro con el mismo patrocinador) y antología, donde un tema genérico vinculaba episodios con diferentes situaciones y personajes (Benassi, 2000). Los ejemplos de estos últimos, citados con mayor frecuencia, son *The Twilight Zone* (1959-62) y *Alfred Hitchcock presents* (1955-65), en donde la serialidad se expresa a través de la continuidad del presentador (Rod Serling y Alfred Hitchcock). El principio de los personajes recurrentes, en el que cada episodio volvía a poner a uno o más personajes en tramas autónomas y cerradas, se estableció en la serie recién hacia la segunda mitad de los años 1950. En sus inicios, la serie clásica era más bien “semi-antológica”, marcada por un conjunto de elementos previsto con anterioridad a las diversas intrigas. Este en-

samble minimalista, justamente, es el que permite una amplia variedad de adaptaciones y, por lo tanto, la longevidad de una serie (*Gunsmoke* [1955-75], *Bonanza* [1959-73]). De una semana a la otra, con el tiempo entretanto suspendido, el protagonista recurrente enfrenta un problema singular planteado por los visitantes (“los personajes invitados para la ocasión”) que desaparecen para siempre al final de cada capítulo.

El género *western* dominó la televisión estadounidense en la década de 1950, en gran parte por razones económicas: el cine *western* se produjo en gran medida en el formato “B” de 60 minutos, de ese modo quedaba calibrado al mismo tiempo para la programación televisiva; la infraestructura física de las ambientaciones y decorados (ranchos, salones, mostradores) ya estaba instalada y amortizada (Parks, 1982). En el plano ideológico, el pueblo fronterizo posterior a la Guerra de Secesión como telón de fondo, con sus pobladores protegidos de las cuestiones de clase y raza, proporcionó el terreno ideal para la introducción de secuencias de acción en un teatro moral en el que los elementos externos perturban una micro-sociedad relativamente armoniosa.

Aquí se pone en marcha una concepción pulsional de la vida en sociedad influenciada en buena medida por la moral puritana y una concepción unitaria de la naturaleza humana; el desorden es dado por la incapacidad de algunos individuos para mantenerse bajo control, no por los conflictos de intereses entre las categorías sociales. Los protagonistas recurrentes tienen escasa o nula privacidad. Su brújula moral preexistente les permite inmiscuirse en la vida de los demás, en la de aquellos que se desvían de las reglas comunes de buena conducta. La única fuente de tensión interna en la

serie *western* proviene del posicionamiento de los habitantes del pueblo: susceptibles de descarriarse moralmente, es preciso que haya alguien que los reencauce. Esta dialéctica entre un lugar fijo y uno exterior ha experimentado una variante, que es su imagen especular: los personajes recurrentes visitan en cada episodio un lugar diferente, el tiempo suficiente como para resolver los conflictos entre individuos y seguir su camino (*Wagon Train* [1957-66], *Star Trek* [1966-69]). El universo austero del *western* estaba desfasado respecto de una cultura arraigada en el consumo de masa, un estilo de vida en el cual se veía incluida la televisión. En otras palabras, la popularidad genérica del *western* fue explotada para vender espacios publicitarios, independientemente de las consideraciones de producción⁹.

La serie clásica modular

Durante los años sesenta tuvo lugar una evolución formal dentro de la serie clásica: la división de la intriga de cada episodio en segmentos modulares, secuencias no lineales que pueden insertar rupturas en el tono. En su uso de escenas cuyo único objetivo es resaltar las habilidades de los personajes recurrentes en términos de consumo (restaurantes, mujeres, sentirse cómodo en el extranjero), “la serie pop” rompió con el costado moralizante del *western* (Buxton, 2010). Los personajes de este tipo de series, estrechamente ligados a la cultura pop de esa época, carecían de profundidad psicológica y funcionaban como máquinas ideológicas, legibles desde su mismo diseño. De este modo se allanó el camino hacia la conquista del entonces emergente mercado internacional; algo que habría sido más difícil si se hubiese efectuado una exploración de los rasgos de carácter, al estar éstos siempre muy arraigados a la cultura nacional. En el mismo sentido,

un memorándum para guionistas de la cuarta y última temporada de la serie de espionaje *El agente de CIPOL* en 1967 exigía más humor, pero dejando en claro que los dos protagonistas recurrentes nunca deberían bromear cuando estuviesen en peligro (Heitland, 1987). En otras palabras, el humor estaba reservado para secuencias separables de la trama principal, y sin influencia en ella.

La organización en segmentos modulares permite en primer lugar la separación entre “la central”, una especie de santuario donde los personajes recurrentes pueden existir por sí mismos (charlas, chistes, etc.) y el mundo social-(geo-)político donde deben comportarse como agentes que demuestran valores y habilidades firmes sin oposición a la central, verdadero punto de anclaje ideológico. La palabra clave aquí es “agente”, ella vehiculiza las acciones de un individuo hacia el destino histórico de un sistema-mundo. Esta estructura formal implica que los personajes recurrentes sean portadores de un *proyecto social positivo* que da sentido a sus acciones en el mundo, comenzando por la legitimación del uso de la violencia o las prácticas ilegales¹⁰.

Una de las ideas formales exploradas en la década de 1970 fue el tándem o pareja “descentrada” de dos policías, socios, pero con personalidades diferentes, incluso opuestas; a este respecto se podría citar *Starsky y Hutch* (1975-79) y *División Miami* (1984-89). Otro recurso formal fue el equipo diverso y multiétnico, por ejemplo en *Hawái, cinco-cero* (1968-80) y la reciente *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-15). La serie policial, incapaz de un tratamiento realista del crimen (que habría comportado una dimensión sociológica) y de ser portadora de un proyecto positivo¹¹, se refugia en una forma de realismo psicológico que

mitiga la artificialidad de la serie clásica: así, las escenas repetitivas de interacciones entre colegas se alternan con el trabajo de múltiples investigaciones, no necesariamente resueltas en el espacio de un mismo episodio.

La serie serializada: una síntesis de los subgéneros seriados

Los segmentos modulares asumieron otra función en la década de 1980. La serie *El precio del deber* (1981-87) marcó el surgimiento de la *serie serializada*, una síntesis inestable entre la serie de episodios autónomos y la serie de la tarde¹². Este tipo de serie híbrida, continuada por *NYPD Blue*¹³ (1993-2005), integra con valencias diversas la serie, la serie de la tarde y la comedia de situaciones. Una de sus características es la cantidad desmesurada de personajes recurrentes (44 –incluidos 20 principales– en *El precio del deber*).

En *Los expedientes secretos X* (1993-2002), encontramos episodios autónomos, a la manera de la serie clásica, y episodios espaciados que repiten la gran mitología de la serie, es decir, una conspiración que vincula a las autoridades y a extraterrestres. En este marco, se trata de desplazar las secuencias necesarias de “retardo”, que se hallan en un episodio autónomo, a toda la temporada¹⁴, para que el movimiento narrativo no llegue demasiado rápido a su culminación. En este sentido, *Los expedientes secretos X* fue una de las primeras series en experimentar el *arco narrativo*, donde elementos de una gran narración estática son retomados a lo largo de la temporada. Desde entonces, muchas series han introducido el recurso del arco narrativo con fragmentos de intriga que vuelven de manera espaciada (*El menta-*

lista [2008-15]); algo que se ha convertido, incluso, en el formato estándar. Pero la serialización desplegada hasta el final puede observarse recién en *24* (2001-10), una serie en la que en una temporada de 24 episodios, cada uno de estos representa una hora en tiempo real (descontando los cortes comerciales). Una variante reciente es la serie serializada/antológica donde los personajes y lugares recurrentes cambian de una temporada a otra, permaneciendo solamente el título convertido en “marca” comercial (*Fargo*, 2014, 2015 y 2017).

Mientras la serie clásica de episodios autónomos está concebida para un héroe masculino (solo o con socios) que interviene en la vida de los demás y demuestra su dominio de la situación, la serie serializada no puede funcionar sin que él no exponga al mismo tiempo su vida privada que, para ser creíble en el nivel dramático, debe revelar sus debilidades, heridas, dudas. Las innovaciones formales (pantalla dividida, cronometraje digital) de la serie estadounidense *24* sirven sobre todo para “remasculinizar” la serie abierta (McPherson, 2007); forma que obliga al héroe Bauer a correr tras su aventura en un estado de relativa inseguridad, saliendo de los apuros (y el mundo con él) siempre *in extremis* y con mucha suerte. En otras palabras, si eliminamos la continuidad temporal estricta (experiencia extrema y única), nada (o poco) distingue a la serie serializada de la serie de la tarde (sentimental) en el plano formal, excepto la dificultad para renovarse más allá de cinco o seis temporadas.

Ya en la década de 1980, *División Miami* había socavado los soportes de la serie clásica con la pasividad de sus intenciones; la imposibilidad de la lucha contra los vicios (drogas, sexo, finanzas) lleva a los dos policías principales a to-

mar una pose romántica sobre un fondo de ralenties estetizantes que terminaron imponiéndose. La preocupación por el realismo ha dejado de funcionar: ¿cómo desempeñar el papel de policías encubiertos en el inframundo, semana tras semana, sin dejar de ser creíble? ¿Cómo encarnar un proyecto positivo cuando un banquero explica (con pleno conocimiento de causa) que la economía depende del dinero del narcotráfico¹⁵? La serie “razonada” (enmarcada por la noción de temporada), experimentada por los canales de cable durante los años 2000, resulta ser la forma más adecuada para expresar esta pasividad esencial en la que los protagonistas son arrastrados por una situación que no controlan, como una forma de escape de una situación sin salida. La organización en temporadas, que permite resoluciones parciales o cambios de dirección, se utiliza sobre todo para mantener la tensión; esta, en la serie de la tarde, ha girado tradicionalmente en torno a la vida cotidiana y es por ello de muy baja intensidad.

Por otro lado, la serie sentimental ha podido destilar la superpoblación de personajes a lo largo del tiempo. En ese sentido, la serie *24* introdujo otra innovación: la extrema indeterminación de los personajes, que pueden traicionar o sufrir una muerte violenta en cualquier momento. De ahí la importancia estructural de la gran reserva de personajes que recientemente parece haber alcanzado su punto culminante en *Game of Thrones* (2011-2019) (alrededor de 250 personajes en la 3ª temporada).

¿Qué significa la transición a la serie serializada? Comporta como mínimo una evolución en el contexto social (incluidos los modos de recepción) que permitió el éxito de la serie clásica. Obviamente, el ensamblaje simple capaz

de acomodar intrigas a la vez variadas y acabadas dejó de funcionar desde la década de 1990, cuando se consagraron las series “descentradas”. Primera observación: los personajes múltiples, que representan opiniones y enfoques muy diversos sobre cuestiones sociales, permiten limitar el efecto nocivo de una pasividad *de facto*, de una ausencia de proyecto social al cual defender. Segunda observación: los personajes múltiples desplazan en sí mismos las tramas secundarias hacia relaciones endogámicas en detrimento de lo “social”, abriendo de ese modo la forma serie hacia la de serie de la tarde. Tercera observación: el formato serializado, al verse forzado a hacer que los personajes evolucionen de un episodio a otro, introduce elementos de inestabilidad en una serie condenada desde el inicio a una lucha antientrópica. Este tipo de ensamblaje está destinado a degradarse; es un formato que refiere a un mundo visto en esos términos.

El estatus del mercado y el valor de las series han cambiado significativamente desde los años 1950. Al principio, la serie era una mercadería indirecta, un medio para agregar una audiencia regular y predecible, vendida como tal a los anunciantes. El valor de uso consistente en la posibilidad de ver gratuitamente en la comodidad del *living* del hogar ficciones filmadas con un presupuesto muy bajo superaba los problemas de calidad, pero las crecientes expectativas en torno a esta última hicieron que el costo de la serie se triplicase en dólares constantes entre 1965 y 2015 (Buxton, 2010). El costo de las primeras series fue irrisorio¹⁶, y se creía que la mayoría no tenían ningún valor comercial después de su emisión. Aunque parezca increíble, los episodios de la primera temporada de la serie británica *Los vengadores* (1961-69) fueron borrados después de la emisión a fin de

poder reutilizar la cinta magnética¹⁷; unos años más tarde, la serie se exportó a 70 países. En el modelo económico clásico establecido en la década de 1960, la rentabilidad de una serie se concretizaba (o no) bastante más adelante en los mercados secundarios de redifusión y venta internacional. Una variante de este modelo es el paquete vendido a los suscriptores de un canal de cable, en el cual este (HBO, etc.) es la mercadería. En los años 1990 la serie se convirtió, además, en un producto de mercadeo directo con la venta a los particulares en forma de VHS y, luego, DVD. Con el advenimiento de los sitios de *streaming*, la serie se ha vuelto una mercadería de carácter mixto: su valor proviene de las ventas a otros medios de difusión, abonos de proveedores de canales de cable o satélite, pago por visionado, además de la venta tradicional de audiencias a los anunciantes.

El auge del consumo digital y el declive de la televisión terrestre (por antena hertziana), especialmente entre los jóvenes, influyen inevitablemente en la forma de la serie. Ya no es necesario generar una gran cantidad de episodios de un solo ensamblaje para permanecer dentro de un horario de programación; en cualquier caso, el punto de inflexión planteado por la serialización hace que esto sea mucho más difícil. En una plataforma como Netflix, una temporada completa suele estar disponible de inmediato, cuestionando la idea tradicional de serialidad y privilegiando la miniserie, eventualmente renovable. En este sentido, la serie es propuesta de la misma manera que una película, tendiendo así a volverse una variante de esta última: una película épica de diez horas, cuyo ritmo de visionado es discrecional. En este caso, el formato serie se separa de su soporte histórico y algún día no hablaremos más de “series de televisión”.

La subsunción real del formato serie

La teorización de esta evolución en términos de subsunción real se puede formular, en adelante, en torno a varios ejes. Primero, en los últimos tiempos se observa que el departamento de *marketing* está involucrado desde la etapa de la concepción. Así lo describió el sociólogo John Caldwell, de acuerdo a los resultados de un estudio de campo:

Cualquier guion o proyecto elaborado para la televisión en *prime time* o para el cine *mainstream* moviliza muchos recursos en nuestros días, desde las primeras reuniones de guionistas y productores hasta las de gerentes de los departamentos de gestión, de *marketing*, de contratos internacionales, de distribución, de comercialización, de nuevas plataformas. [...] Durante las etapas de propuesta y escritura, las ideas del guión se desarrollarán como entretenimiento para diversos soportes (2008, pp. 232-33).

En otras palabras, el consumidor –un ser múltiple– es conceptualizado y apuntado como parte integral del proceso de producción. En el caso de *Lost* (2004-10), la productora ABC colaboró con sitios de aficionados dedicados a la serie con el fin de elaborar una base de datos de seguidores susceptibles de ser convocados como voluntarios en el área de *marketing*. En las redes sociales, la serie proporciona un lubricante cultural que contribuye al establecimiento de los perfiles necesarios para la conversión de los usuarios en proveedores de datos. Percibida de esta manera, la serie se convierte en una forma de equidad simbólica. En referencia a varias series de HBO, Michael Szalay afirma que “las series son mercados de futuros [...] y deberían entenderse como

equivalentes funcionales de la categoría de herramientas financieras llamadas derivadas” (2014, p. 115).

En segundo lugar, la subsunción real también se expresa en la manera en que la producción capitalista se refleja cada vez más en el formato serie. En la serie clásica, se trata de *reinvertir en* el ensamblaje de forma acumulativa, semana tras semana (crecimiento simple). El capitalismo es un proceso *continuo* de creación de plusvalía y por ello depende del crecimiento compuesto, de ahí la necesidad de reinvertir exponencialmente en un proyecto. El *capital ficticio* (intercambio de valores existente solo en los papeles) siempre ha sido parte de la economía capitalista, pero nunca al punto que lo es en la actualidad; se trata de su evolución estructural en el marco de un estadio financiero o de capitalismo “tardío”, en el que el mantenimiento del sistema la obliga a crear constantemente nuevos valores ficticios para absorber la plusvalía. Esto se expresa de modo formal en la serie a través de la multiplicación de personajes y situaciones hasta llegar a *Game of Thrones*, con sus cientos de personajes virtualmente recurrentes y liquidables en cualquier momento, y cuyo valor nunca se concretará. Formalmente, cada serie es en adelante un mercado de valores especulativos donde se gestionan internamente las “inversiones” en personajes y subtramas cuya rentabilidad es evaluada sobre la marcha. A diferencia de los personajes secundarios de la serie clásica, “alquilados” y “devueltos” al final del episodio, los que se crean en la serie serializada no desaparecen a menos que se los mate, a veces en masa (analogía de una corrección bursátil).

Tercero, la serie serializada, en su estructura interna, tiende a imitar al ca-

pitalismo financiero. Múltiples intrigas, que requieren un ritmo de acumulación constante, son desplegadas desde el primer episodio (ocho en la tercera temporada de la serie 24). La concatenación de intrigas se asemeja formalmente a la imbricación de los circuitos de capital-dinero y capital-mercadería formulados al comienzo del segundo volumen de *El Capital*. La progresión (o incluso el mantenimiento del equilibrio) en la serie serializada requiere la creación constante de nuevos personajes y nuevas subtramas, que se asemeja en su forma a un recurso al crédito pagadero en tiempo narrativo. Esto es esencial para aplanar la circulación de elementos narrativos y evitar pausas paralizantes o ralentizaciones en el ritmo¹⁸.

En términos de *affordance*, el género que mejor se adapta a la serie serializada es la saga, modernizada (*Los Soprano* [1999-2007]) o no (*Game of Thrones*). La sobreabundancia de personajes se amortiza a través de su distribución en red de relaciones, ya sea de familia, de clan, de pandilla, de organización, de institución (hospital, por ejemplo), de estudio de abogados. Los personajes creados, lejos de ser agentes libres, están contenidos en subtramas; son parte de una cadena de montaje como cualquier otro producto industrial. De lo contrario, una serie como *Game of Thrones* se desmoronaría por su propio peso y bajo las condiciones mencionadas es lógico que la serie serializada alcance a reproducirse a duras penas seis o siete temporadas. La serie 24 es un buen ejemplo con su lógica de sobreoferta; la primera temporada agotó notoriamente su trama narrativa inicial al cabo de ocho episodios debido a la insuficiente cantidad de subtramas. Básicamente, el problema formal del mantenimiento del ritmo es la conse-

cuencia de la pasividad ideológica descrita anteriormente, ésta condena a los protagonistas recurrentes a *reaccionar* constantemente en un mundo donde “nadie es inocente”¹⁹.

David Buxton. Profesor-investigador en la Universidad de Paris Nanterre. Su tesis doctoral titulada *Le rock, le star-system et la montée de la société de consommation* fue dirigida por Armand Mattelart. Entre sus principales libros se encuentran *From The Avengers to Miami Vice: form and ideology in television series* (Manchester University Press, 1990), *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production* (L'Harmattan, 2010). También colaboró en revistas y ediciones colectivas en torno al periodismo de televisión, los intelectuales mediáticos y las industrias culturales. Otra publicación suya en castellano es: “La música de rock, sus estrellas y el consumo”, *Comunicación y Cultura* N° 9, 1983, pp. 173-196 (puede consultarse una edición facsimilar en <https://bit.ly/3-fHPYzo>).

Notas

* Versión original en francés en Fabien Bouilly (Dir.) *Troubles en série: les séries télé en quête de singularité*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020. Se publica la traducción con permisos del autor y del coordinador del volumen.

1 Se puede hablar incluso de una sobreproducción creciente (532 series emitidas en distintos soportes en los Estados Unidos, en 2019; contra 210 en 2009). Solo un promedio de un 15% sobrevive hasta una segunda temporada.

- 2 N. del T: Es importante destacar que las series se caracterizaban, hasta los años 1990, por la sucesión de episodios autónomos pero con personajes recurrentes –el formato estadounidense y británico clásico–. La inserción de “elementos serializantes” refiere al establecimiento de un hilo de continuidad entre los episodios sucesivos. *Dallas* fue una serie precursora en este sentido.
- 3 A modo de ejemplo se puede mencionar la publicación en folletín de *La Vieille Fille* de Balzac en Francia y *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* de Dickens en Gran Bretaña, ambas en 1836.
- 4 N del T: El texto original remite a un formato anglosajón casi desaparecido, emitido históricamente temprano por la tarde para un público femenino también anglosajón. En el medio latinoamericano, esta noción de serie se acerca a la telenovela en cuanto a su estructura episódica –la diferencia sustancial es que la telenovela se centra en una trama sentimental y no así la serie a la que refiere el autor.
- 5 Adorno (1966). Para un análisis más detallado de este ensayo, véase Buxton (2019).
- 6 Un ejemplo extraído de una serie contemporánea es la asombrosa cantidad de *marines* hallados asesinados en *NCIS*, la mayoría en el radio de influencia de Washington D.C., la jurisdicción de la agencia homónima que se limita al personal naval. Para entender esto en su justa medida debemos tener en cuenta también la increíble laxitud de la organización antiterrorista en la serie *24*, que está llena de traidores, temporada tras temporada, y la increíble cantidad de personas responsables de las peores bajas en la serie policial. Es a menudo en este efecto de “pseudo-realismo” que la carga ideológica de una serie es el componente más fuerte.
- 7 N. del E.: El autor se refiere al capítulo VI de la edición indicada.
- 8 Los límites de una intervención “activa” pueden verse en la interesante serie *Person of interest* (2011-16). Allí el algoritmo implementado por el estado para evitar la comisión de delitos restringe al protagonista recurrente (que pasa por una puerta secreta, sin saber si la persona designada será el asesino o la víctima) el tratamiento de un solo caso por episodio, y limitado a la ciudad de Nueva York. En comparación con la “totalidad social”, la convertibilidad es irrisoria.
- 9 El final programado de los westerns a partir de 1970 no se debió a la pérdida de audiencia sino a la toma de conciencia de los anunciantes sobre la importancia de la “calidad” de la misma: más jóvenes, mujeres y habitantes de grandes ciudades. Para entonces, las mediciones de la consultora Nielsen ya estaban en condiciones de efectuar un análisis “demográfico” de la audiencia.
- 10 Así, en *Misión Imposible* (1966-73), un equipo “pluriprofesional” (actores, técnicos, etc.) utiliza sus habilidades superlativas para intervenir quirúrgicamente en países extranjeros, con el fin de neutralizar elementos perjudiciales para el interés mundial –confundido, este, con el interés estadounidense. Se entenderá, de este modo, que el “proyecto positivo” no es otra cosa que la capacidad de influir deliberadamente en el mundo, y que no es algo necesariamente “progresista”.
- 11 Un momento decisivo, entiendo yo, transcurre durante el episodio 2 de la 2ª temporada de *Starsky y Hutch*: los dos policías escuchan a un traficante obeso, con disgusto pero sin contradecirlo, cuando dice que “el que tiene dinero dicta la ley”.
- 12 Stéphane Benassi sitúa el origen de la serie serializada en lo que él llama “la serie de misiones” (*El fugitivo* [1963-67], *Los invasores* [1967-68]) (Benassi, 2000). La serie serializada, más compleja que su antecedente, mar-

có también el surgimiento de la escritura de guiones en equipo en reemplazo del viejo modelo de escritores independientes y con un “tratamiento” de guionista “de la casa”.

13 Conocida también como *Policías de Nueva York*.

14 N. del T.: David Buxton (2010, p. 16) introduce el concepto de “retardador” para denominar a los artificios dramáticos que impiden a una narración encaminarse hacia su desenlace de un modo demasiado lineal. Un ejemplo de retardador es la introducción de situaciones que miden la resistencia moral de cada personaje, haciendo visible la personalidad oculta de los personajes visitantes y confirmando la integridad moral de los personajes recurrentes. En la serie clásica –añade el autor– suele ser una ocasión para que puedan insertarse personajes femeninos en la intriga.

15 En el episodio “Hijo pródigo” (1985).

16 El presupuesto semanal para los sets y accesorios de *Captain Video* (1949-55), a razón de cinco episodios por semana, no superaba los 25 dólares (Brooks y Marsh, 1995).

17 Solo 3 de los 26 episodios –redescubiertos en 2002– sobreviven.

18 Cada introducción de un nuevo personaje (o modificación de un personaje existente) pone a prueba el ensamblaje de base, en particular la delicada dosis entre elementos policiales y sentimentales. Planteando una analogía del terreno de las finanzas, una inversión acertada (en tipo de personajes y escenas) puede significar un nuevo impulso para una serie en dificultades; por el contrario, una colocación arriesgada (introducción de miembros de la familia, escenas subidas de tono) puede acelerar su declive. Un ejemplo relevante: la serie *24* logró desembarazarse de dos presidentes de los Estados

Unidos (tipo de personajes que desequilibran la estructura de la serie) de quienes no se tuvo novedades después de unos intentos de asesinato.

19 “Verdad” pronunciada por un terrorista islamista en *24* –temporada 4, episodio 9. No se busca (tanto) la justificación de las acciones del héroe Bauer en términos políticos. En la primera temporada, el intento de asesinato contra el candidato presidencial David Palmer está motivado por una mera venganza personal: el serbio Drazen había perdido familiares en los bombardeos ordenados por Palmer cuando era presidente de la Comisión de Defensa en el Senado.

Referencias

Adorno, Theodor W. (1966). *Televisión y cultura de masas* (E. L. Revol, Trad.). Córdoba: Eudecor.

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Akal.

Benassi, Stéphane (2000). *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: Éditions du Céfal.

Brooks, Tim y Earle Marsh (1995 [1979]). *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows*. New York: Ballantine.

Buxton, David (2010). *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan.

Buxton, David (2019). “Une lecture adornienne des séries télévisées”. En *Variations*, 22. Disponible en <http://journals.openedition.org/variations/1149>

Caldwell, John Thornton (2008). *Production Culture*. Durham: Duke University Press.

Heitland, John (1987). *The Man from UNCLE Book*. New York: St. Martin's Press.

Levine, Caroline (2015). *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.

Marx, Karl (2009). *El capital. Libro I, capítulo VI (inédito): resultados del proceso inmediato de producción* (P. Scaron, Trad.). México D.F.: Siglo XXI.

McPherson, Tara (2007). "Techno Soap. 24, Masculinity and Hybrid Form". En S. Peacock (dir.). *Reading 24: TV against the clock*. London: I. B. Taurus.

Parks, Rita (1982). *The Western Hero in Film and Television*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press.

Read, Jason (2003). *The Micro-Politics of Capital*. Albany, State University of New York Press. Para la edición en castellano, véase: *La micropolítica del capital: Marx y la prehistoria del presente* (A. Sainz Pezonaga, Trad.). Madrid: Tierra de Nadie.

Szalay, Michael (2014). "HBO's Flexible Gold". En *Representations*, N° 126, University of California Press, pp. 112-134. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2014.126.1.112>

