

RESEÑA DE LIBRO
MAQUIAVELO FRENTE A LA GRAN PANTALLA.
CINE Y POLÍTICA (2013)
PABLO IGLESIAS TURRIÓN

ANGÉLICA YELA*

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Yela, A. (2016). [Reseña del libro *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*, de Pablo Iglesias Turrión]. *Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 8, 90-95.

Se reseña el libro *Maquiavelo frente a la gran pantalla* (2013) por considerarlo un panorama teórico idóneo para quienes estudian Ciencia Política; esto, porque en él se relacionan con brillantez las tesis de varios de los tratadistas más influyentes y relevantes en la academia contemporánea y varias producciones cinematográficas que de una u otra manera influyen en la formación de los sujetos como tales. La reseña guarda el mismo orden lógico del libro, es decir, se reseña capítulo a capítulo, y se enuncian los títulos que el autor destinó para cada uno de ellos.

El autor, Pablo Iglesias Turrión, es licenciado en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid, institución donde obtuvo también su doctorado (2008) con una tesis que versó sobre la acción colectiva postnacional y se desempeñó como profesor titular interino. Es máster en Humanidades (2010) por la Universidad Carlos III con una tesis sobre análisis político del cine y *Master of Arts in Communication* (2011) —título propio— por la European Graduate School de Suiza. Ha sido presentador de *La Tuerka* en Tele K desde 2010 y de *Fort Apache* desde 2013. Es fundador y secretario general del partido político español Podemos¹ (Podemos, 2015).

* Estudiante de sexto semestre de Ciencia Política de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Correo electrónico: leidy.yela@udea.edu.co. De igual manera, parte de la misma fue presentada en el *VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, realizado en Perú en 2015.

1 Partido político relevante en la actualidad. Aunque su posición es marcadamente de izquierda, ha sido reconocido por críticas al Partido Socialista Obrero Español —PSOE—, así como al Partido Popular —PP—, de derecha. Tuvo una votación importante en las últimas elecciones presidenciales y amplió la democracia al romper con el bipartidismo tradicional.

Pablo Iglesias recibió clases de, entre otros, Slavoj Žižek, Michael Shapiro, Giorgio Agamben, Elia Suleiman, Judith Butler, Jacques Rancière, Michael Hardt y Wolfgang Schirmacher (Iglesias, 2013, p. 10), quienes, según el autor, nutrieron con sus posiciones teóricas y anotaciones el texto objeto de reseña.

Iglesias (2013) desarrolla en el texto las siguientes tesis: a) el cine promueve una hegemonía cultural, es decir, crea identidades culturales coherentes con el *statu quo*; b) el concepto de la verdad en política se liga al cine, estimando su carácter epistémico, lo que permite “un acercamiento superior a la veracidad empírica respecto a otras formas de percepción”² (p. 18). Las tesis son contrastadas con determinadas adaptaciones cinematográficas cuya función de referentes empíricos permite extraer elementos-instrumentos para el análisis político.

“¿Iráis al cine con Maquiavelo?” es el sugerente título con el cual Pablo Iglesias introduce el análisis del libro. En este prefacio se apela al significativo detrás de la figura de Maquiavelo, a la valía de este para un estudiante de Ciencia Política y a su relación con el cine no solo como entretenimiento intelectual, sino como instrumento para hablar de Ciencia Política entendiéndola como la ciencia del poder³ (Iglesias, 2013, p. 9); así, entonces, se destaca como temática del texto la relación entre las producciones cinematográficas elegidas, sus posibles lecturas políticas y el papel de la verdad y la realidad en estas.

En el primer capítulo, “Gramsci en el cine”, a modo de introducción, Iglesias reivindica el impacto en la Ciencia Política de los estudios poscoloniales, pues le han permitido *conjurar* el dominio del institucionalismo y del behaviorismo y han dado cabida al *análisis político* del cine, expresión artística en la que se producen imaginarios y consensos hegemónicos, pues es “revelador privilegiado de verdades políticas y fuente de conocimiento teórico” (Iglesias, 2013, p. 15). Su tesis principal es que no solo “el cine es un ámbito de producción política directa a través de la llamada gobernanza cultural, sino que sirve además para pensar y reflexionar teóricamente lo político” (Iglesias, 2013, p. 15). Se parte desde la posición teórica de Gramsci porque este definió “la crítica de

2 Para defender esta tesis, Iglesias considera, por un lado, los aportes de Giorgio Agamben en *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I* (1998) y, por el otro, la reivindicación de “la capacidad del cine para restituir la realidad apuntada por Rancière” (p. 18).

3 Para Iglesias, “los malvados maestros Maquiavelo, Weber, Lenin o Carl Schmitt enseñan que la ética del político responde siempre a la defensa general de su proyecto político (males menores evitan males mayores). El problema es que puede haber tantas éticas como proyectos y lo importante al final, como saben los estadistas (y como estudiamos los politólogos), no son los fines ideológicos que justifican los medios (esa estúpida banalización que del genial Maquiavelo suele hacerse), sino quién tiene el poder para imponer y convencer sobre la eticidad política de sus guerras justas, sean estas en nombre de la patria, de la democracia, de los derechos humanos, de la revolución o del dios de turno” (Iglesias, 2013, p. 141).

la cultura y de las ideologías dominantes como tarea de investigación política fundamental” (Iglesias, 2013, p. 16), puesto que

(...) la política no solo se encuentra en el Estado y en sus instituciones (como pretende el liberalismo) o en el Estado como dispositivo institucional derivado y al servicio del orden económico (como oponía cierto marxismo), sino también en la cultura mediática como espacio generador de los imaginarios y de los sentidos comunes. (Iglesias, 2013, p. 16)

Lo anterior se relaciona con lo preceptuado por Elio Petri, director de cine italiano, quien era consciente de que

(...) lo que de verdad cuenta a la hora de analizar el efecto político de una película es su interacción con el público, algo mucho más condicionado por la formación de este y por el contexto histórico que por las intenciones estéticas. (Iglesias, 2013, pp. 21-22)

En el capítulo II, “Žižek en *Katyń*”, bajo el subtítulo “La interpretación ideológica del pasado”, Iglesias, citando a Žižek, resalta que el cine tiene una “enorme capacidad de universalizar los significados construyendo la interpretación de nuestras propias experiencias históricas como resultado de un choque ideológico” (Iglesias, 2013, p. 25). *Katyń* es un film que trata sobre “la masacre que se produjo en el bosque de Katyń (Rusia) al inicio de la Segunda Guerra Mundial, donde varios miles de prisioneros polacos fueron ejecutados y enterrados en fosas comunes” (Iglesias, 2013, p. 26), cuya responsabilidad se atribuyó desde la URSS a la Wehrmacht —fuerzas armadas de la Alemania nazi—, pero la mayoría de las fuentes historiográficas señalan como responsables a la policía soviética (NKVD). De este film se resalta, entonces, que “la clave de la conciencia histórica de los crímenes no está en los debates entre historiadores, sino en su representación y mitificación política. Aquí es donde el cine de memoria histórica juega un papel político crucial” (Iglesias, 2013, p. 27). La película, como modeladora de subjetividades, permite analizar “la habilidad para normalizar los privilegios de clase” y la “reivindicación de la identidad nacional polaca”, puesto que “sugiere una visión comprensiva incluso hacia los polacos que colaboraron pragmáticamente bien con los nazis, bien con el régimen prosoviético (...) a fin de mantener vivo al máximo posible su identidad polaca” (Iglesias, 2013, p. 28). En este sentido, Iglesias resalta que la forma en la que imaginamos las guerras del siglo XX, y en particular la Segunda Guerra Mundial, deriva en buena medida del cine y que este es en su mayoría estadounidense, lo que condiciona “la manera en la que la mayoría de la población mundial (sobre todo en las áreas occidentales) interpreta las cau-

sas y establece las dicotomías entre los buenos y malos, víctimas y verdugos” (Iglesias, 2013, p. 29).

En el capítulo III, “André Malraux bombardeando Burgos: la Guerra Civil española en el cine reciente”, Iglesias expone las repercusiones políticas de la película *Sierra de Teruel* (antifascista), cuya financiación estuvo a cargo del gobierno republicano de 1938⁴, que “no pudo realizar su finalidad de concienciar a la opinión pública mundial” (Iglesias, 2013, p. 38); pese al esfuerzo estético, no dejó de percibirse (y quedar en la memoria) como propaganda por parte del bando antifascista, lo que lleva a concluir que no existió referencia a la memoria en el cine de ficción, en el que se representara la Guerra española, posterior a la muerte de Franco. Iglesias hace fuertes críticas a la producción cinematográfica española y su papel durante y tras la caída del régimen fascista, puesto que no se realizó ningún esfuerzo por la reconstrucción de la memoria ni por la defensa identitaria; por ejemplo, en *Ispansi* hay una despolitización de aquel contexto, pues se resaltan los sentimientos de amor y fidelidad de una madre y se trata la situación política del país de manera colateral (sin problematización), vaciando de todo contenido político los sucesos de la Guerra Civil española.

En el capítulo IV, “Agamben en *Dogville*”, se examina, en primer lugar, la relación de los films con la búsqueda de la verdad de la política. En el apartado titulado “¿Ordenó usted el código rojo⁵?”, al referirse a *Algunos hombres buenos*, de Rob Reiner, y a *Dogville*, dirigida por Lars von Trier, se concluye que ambos se relacionan con el planteamiento de Agamben sobre “la política como excepcionalidad y decisión sobre la vida” (Iglesias, 2013, p. 53), es decir, en los films, los hechos de violencia como estructura del orden político; en palabras de Agamben: “El fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte... que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le dé muerte” (Iglesias, 2013, p. 55), de lo que se sigue que la elección sobre la vida y la exclusión son la condición de posibilidad tanto de la soberanía y del poder constituyente como de quien desafíe ese poder, lo que permite concluir que “la verdad en política es lo que, desde la ética política, se asume ocultar para proteger el bien colectivo” (Iglesias, 2013, p. 59). En el caso de las películas, los códigos rojos garantizan la frontera protegida para “que el mundo sea mejor”, así las “reglas de la política no descansan sobre un proyecto

4 “En 1938 el Gobierno republicano decidió financiar con 700.000 pesetas y 100.000 francos la adaptación cinematográfica de la novela de André Malraux *L'Espoir*. La mitificación de la experiencia militar en defensa de la República de la escuadrilla aérea *España*, capitaneada por el propio Malraux, había funcionado en la novela como propaganda a favor del bando antifascista” (Iglesias, 2013, p. 37).

5 La expresión *código rojo* hace referencia a castigos extrajudiciales aplicados a soldados que presentan dificultades con las directrices militares.

ético que busque el bien de la comunidad (por mucho que este proyecto exista), sino en el poder sobre la vida de la autoridad soberana” (Iglesias, 2013, p. 59).

En el capítulo V, “Fanon en *Apocalypse Now*”, se toman los postulados descolonizadores de Frantz Fanon para realizar un análisis comparativo entre las representaciones del “otro colonizado” en *Apocalypse Now* y en *La batalla de Argel*, películas en las que se nota sobremanera el factor psicoanalítico perforador de subjetividades y de exterioridades culturales, y cómo, desde este, se plantean las luchas políticas.

En el capítulo VI, “Bertolt Brecht en *La batalla de Argel*”, se resalta el esfuerzo por “(...) intenta[r] despolitizar la representación al hacerla independiente (al darle un valor estético independiente) del conjunto de la historia y su contexto” (Iglesias, 2013, pp. 84-85). Se hace referencia a Bertolt Brecht porque “combatió para crear una estética política que permitiera al espectador la distancia imprescindible para tener una visión general, de contexto, para poder entender y juzgar políticamente” (Iglesias, 2013, p. 85), lo que en últimas ofrece un caso de análisis de la política por otros medios.

En el capítulo VII, “David Harvey en *Amores perros*”, Iglesias acude al autor británico para llamar la atención sobre la atomización o fragmentación de la sociedad que se dice propia de la posmodernidad, en la que se saben válidas tantas perspectivas como personas hay, impregnándose de estas dinámicas los campos sociales, incluso los escenarios artísticos como el cine. Sobre la relación del reconocido geógrafo con *Amores perros*, Iglesias indica que dado que Harvey establece que “los ambientes posmodernos son la consecuencia del paso de los modos de producción fordistas a los modos de producción flexibles en la que las identidades se redefinen” (Iglesias, 2013, p. 97) y que en la película las peleas de perros no son “sino la metáfora de unas relaciones sociales basadas en el peor darwinismo social capitalista” (Iglesias, 2013, p. 98), se hace evidente que, en esta, la concepción de lo colectivo (la familia) como espacio significante es derrotado por lo individual, en el que se impone la traición y el asesinato.

En el capítulo VIII, “Judith Butler en *Lolita*”, se representa la heteronormatividad como constitutiva de las relaciones de género en nuestras sociedades. El razonamiento es que desde el capitalismo se presenta una “expansión económica y política que permea la geografía humana”, que, en consecuencia, repercute en los espacios de la subjetividad, como los roles de género y sexualidad, que encuentran en el cine uno de sus dispositivos cruciales; el poder en este caso está dado en la capacidad de seducción de Lolita, que no es más que la “identificación heteropatriarcal del ideal de feminidad con la extrema juventud” (Iglesias, 2013, p. 126).

De la misma manera, en “Resistir las representaciones hegemónicas”, capítulo IX, Iglesias establece, desde los teóricos de la decolonialidad, que la politización de los escenarios artísticos amerita concientización del colonizado, ya que este “deja de narrarse historias y construye su proyecto de liberación a través de la decisión soberana, la violencia política, que le convierte en interlocutor político” (Iglesias, 2013, p. 134). De esta modo, se condensa el objetivo general del texto: vislumbrar el potencial tanto emancipatorio como hegemónico del cine.

Se resalta la importancia de este tipo de análisis para la Ciencia Política en la medida en que se destacan otros lugares de lo político, lo que permite evidenciar que, como afirma Žižek, las pretensiones de apolitización de determinados escenarios son el gesto político por excelencia⁶. Se constituye como un llamado de atención sobre el potencial del cine, aplicable a la televisión y demás medios de comunicación, para moldear imaginarios, sentidos comunes, subjetividades y cultura, lo que representa demasiada carga social para los irresponsables juegos de mercado capitalista, que, como resalta el autor, cuentan con dinámicas propias, alineadas con teorías darwinistas, en las que no cabe ningún sentido comunitario ni político de búsqueda de aspiraciones altruistas. Así, el potencial de los medios de comunicación está dado en clave tanto de emancipación como de hegemocratización. Contar con las herramientas necesarias para lograr análisis críticos de lo que nos es presentado en estas formas de comunicación masiva, como se ha evidenciado, requiere de un esfuerzo social en la aprehensión de las mismas, ya que los medios no suelen facilitarlas, creándose un círculo vicioso de subordinación funcional a la hegemonía. La labor de los científicos sociales, en este caso, está enfocada en la creación de estrategias para el análisis y para la efectividad de la divulgación de este tipo de alternativas emancipadoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Iglesias, P. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
2. Podemos. (2015). Biografía [Publicación en línea]. Recuperado de <https://goo.gl/CD36Ye>.
3. Žižek, S. (2005). *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

6 “En la sociedad humana, lo político es el principio estructurante abarcador, de modo que toda neutralización de cierto contenido parcial como “no político” es un gesto político por excelencia” (Žižek, 2005, p. 192).