

Alcántara, Manuel y Mariani, Santiago (coords.):

La política va al cine

Tecnos, Madrid, 2016, 343 pp.

Desde que en el mundo académico se empezó a hablar de multi, inter y, ahora, transdisciplinariedad, así como de la fertilización cruzada de ciencias, enfoques y teorías, cada vez resultan menos extrañas y mejor bienvenidas las obras que prueban a presentar, si no los fundamentos, sí aquellos aspectos de los saberes humanos que comparecen con nueva luz al hibridarse con ámbitos de conocimiento ajenos. Ciertamente, la síntesis de saberes nunca ha sido tarea para espíritus pequeños y el resultado no siempre aumenta nuestra cultura ni tiene por qué mejorar nuestra comprensión de la relación entre las distintas ciencias y su referencia a la realidad¹. Hoy no es raro que se junten economistas e historiadores, sociólogos y politólogos, paleontólogos y biólogos, teólogos y comunicadores o filólogos y matemáticos, pero esto no supone que automáticamente vayamos a entender mejor el objeto material y el objeto formal de sus respectivas ciencias particulares.

Con todo —y sin renunciar a lo bueno que trae la especialización en el conocimiento—, la reconstrucción del árbol de la ciencia ha sido la gran pelea de aquellos intelectuales que abogan, hasta donde sea posible, por una auténtica integración y no una mera yuxtaposición de saberes. Fracasados los intentos más ambiciosos, como el del Movimiento por la Unidad de la Ciencia (que proponía abordar dicha tarea poniendo a la física como

* Universidad Francisco de Vitoria.

¹ Cuando, en 1930, Ortega y Gasset incidía en que la tarea fundamental de la Universidad es la transmisión de la cultura, ya insinuó que esto sólo podría acontecer de un modo efectivo a través de “vigorosas y sistemáticas síntesis del saber” que habrían de enseñarse en virtud “de un género de talento científico que hasta ahora sólo se ha producido por azar: el talento integrador”. Un talento para construir totalidades —integrando lo científico, lo vital y lo técnico— que define a los grandes maestros y profesores, espíritus magnánimos sin los cuales la Universidad no puede llevar a cabo su tarea fundamental ni suscitar las vocaciones necesarias para el porvenir de la ciencia (ORTEGA Y GASSET, J., *Misión de la Universidad y otros ensayos sobre educación y pedagogía*, Alianza, Madrid, 1982, p. 72). Dejando a un lado las hipérbolos habituales en la prosa orteguiana, la fragmentación en los saberes es un hecho muy real, cuyos efectos impregnan la confusión, desorientación y descontento con que Zubiri calificaba a nuestra situación intelectual en 1942 (XAVIER ZUBIRI, “Nuestra situación intelectual”, en *Naturaleza, historia, Dios*, Editora Nacional, Madrid, 1974, pp. 29-57).

fundamento de todo saber²), cada vez son más quienes reconocen que tal empresa sintetizadora no es factible sin tocar ciertas cuestiones generales y de fondo —antropológica, ética, epistemológica y de sentido último—, al margen de las cuales la integración de las ciencias siempre tiene un cierto carácter forzado. Dicho de otra forma, la síntesis de saberes —indispensable en toda disciplina y profesión— que podamos alcanzar a la hora de estudiar cualquier rama del conocimiento no es unívoca ni tampoco proviene de una fórmula exacta, sino que depende de una interpretación más comprensiva de la existencia humana, del mundo y del lugar de las personas en ese gran esquema. Casi nada, desde luego.

En cualquier caso, si bien la síntesis de saberes no es tarea sencilla, la profusión de intentos que se vienen observando en los últimos años en no pocas universidades sí alientan la esperanza de que, a mayor número de intentos, quizá sí aumenten las posibilidades de éxito. El volumen aquí reseñado, desde luego, alimenta este tipo de esperanza. Sentenciar si la cumple es la primera cuestión que abordaré en esta reseña. A continuación, resumiré las mejores aportaciones de cada parte del libro. Por último, ofreceré una síntesis de lo mejor y lo mejorable de este volumen.

La política va al cine, tal como se nos advierte en su introducción, parte de una convicción compartida con los veinte autores invitados a escribir en el libro. A saber, que la política influye en la realidad social y que esta realidad, hoy, no la podemos entender “sin las formas con que el cine la interpreta, la presenta y la (re) significa” (p. 13). Se trata de una premisa poderosa, que apela a una cierta intimidad entre cine y política, solidaria de un origen en la cultura del siglo XX, en que nace el cine como arte de masas y, también, la política de masas, la movilización y la confrontación ideológica (p.11). Desde luego, hay mucho que explorar en esta idea, algo que los autores podrían haber hecho de la mano de Stanley Cavell³. Quizá es comprensible que eludan a este pensador, pues obligaría a adentrarse en los terrenos de la antropología filosófica. En cambio, sí extraña la ausencia de referencias a la sociología de Gilles Lipovetsky, que es quien, con singular capacidad persuasiva, ha enfatizado últimamente el modo en que el sujeto contemporáneo configura de un modo “cinematográfico” su manera de ser, de querer, de sentir, de comportarse y de vestir⁴. Asimismo, y en esta línea de análisis sobre la influencia del cine en la percepción e interpretación de la realidad, asombra que en el libro no haya mención alguna al cine del austríaco Michael Haneke, un director que deliberadamente juega en sus películas con la idea de rodar para un espectador que *ya* ve cine educado por la memoria

² Un relato muy ameno de los orígenes y desarrollo de este movimiento en GEORGE A. REISCH, *Cómo la Guerra Fría transformó la filosofía de la ciencia: hacia las heladas laderas de la lógica*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2009.

³ Cf. STANLEY CAVELL, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Katz, Buenos Aires, 2008. En el ámbito de la filosofía de la cultura, seguramente Cavell es quien mejor ha analizado la relación entre la experiencia cinematográfica y la formación de la ciudadanía democrática.

⁴ Cf. GILLES LIPOVETSKY Y JEAN SERROY, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009; *Pantalla global*, San Telmo Museoa, San Sebastián, 2012.

cinematográfica⁵. Al final, más allá de alusiones aisladas en algunos capítulos a la premisa de que el cine permite “vivir” por dentro lo que la ciencia política apenas roza por fuera, no hay mucha más síntesis entre política y cine en el resto del libro.

Cabe dudar, entonces, qué tanto contribuye el libro a “la reflexión que vincula al cine con la política y a la política con el cine” (p. 13) anunciada en la introducción. Ahora bien, si al final resulta que *La política va al cine* apenas consigue actualizar la integración de saberes, quizá ello no es tanto un demérito del libro cuanto más bien una ocasión para examinar mejor qué es lo que logran sus autores más allá de lo que se pueda insinuar en sus compases iniciales. Y es que, en efecto, la fusión de cine y política del libro conviene leerla según los parámetros de los resultados obtenidos, que no son otros que el empleo del cine como medio para exponer y explicar algunos lugares de la reflexión politológica. Lugares que se resumen en los tres bloques en que se agrupan los capítulos del libro: el poder, la construcción de lo político (Estado, nación, partidos políticos) y la negación de la democracia.

El primer eje temático, por decirlo brevemente, arranca bien y termina mejor. Se abre con un capítulo muy interesante sobre el cine de Stanley Kubrick (pp. 19-33) a cargo de Manuel Alcántara, donde glosa las distintas modulaciones que adquieren las relaciones de poder en la filmografía del realizador estadounidense. Así, por ejemplo, en *Espartaco* (1960), *La naranja mecánica* (1971), *Senderos de gloria* (1957) o *La chaqueta metálica* (1987) se puede observar la dificultad de establecer un orden social basado en la violencia y que, a la vez, sea estable y aceptado. Pero incluso si se confía en la autoridad o en los líderes, eso tampoco anula la relación de poder o la posibilidad de la dominación, pues la confianza genera dependencia. Por lo demás, toda estructura de poder asienta unos valores que se toman por objetivos con el tiempo... hasta que entra la subjetividad y obliga a repensar esas estructuras y al mismo poder, que no es sino una relación de subjetividades, lo que Alcántara sustancia en un análisis muy fino de *Eyes Wide Shut* (1999).

⁵ De hecho, la gran cuestión estilística que plantea el cine de Haneke podría resumirse en ¿cómo llegar (e impactar) a un espectador como el actual, que configura cinematográficamente todo lo que vive? O, en términos más generales, ¿cómo hacer que en una época como la nuestra, saturada de imágenes, sea posible transmitir algo al espectador que evoque la vida real? Sin tomar en cuenta esta preocupación formal de Haneke es imposible entender ya no sólo la violencia fría presente en sus filmes, sino el empleo de recursos como el fuera de campo, la conversación sin contraplano, los planos sostenidos, el plano-secuencia o la mezcla de video, DVD e imágenes de alta definición. Ahora bien, esta inquietud no es sólo estilística, sino también moral. Quizá la ausencia de la obra de este cineasta en el libro se deba a que sus películas no abordan directamente la temática política pero, siendo como es Haneke un autor convencido de que su tarea fundamental es dirigir preguntas adecuadas a una sociedad anestesiada, su cine sí admitiría una lectura en los términos que pueden interesar a los analistas políticos: la ausencia de sentido en las sociedades posindustriales, la deriva autorreferencial del sujeto político actual, la violencia de la incomunicación, los problemas sociales latentes que la política sólo puede parchear y aplazar pero no solucionar, la importancia de la historia y la cultura en la configuración de las preferencias individuales y colectivas, etc.

A continuación, encontramos un capítulo sobre el entorno que rodea al ejercicio del poder (pp. 35-49) y otro sobre las adaptaciones de obras de Maquiavelo al cine así como la influencia del maquiavelismo en el imaginario colectivo (pp. 51-69). Su valor es relativo, pues oscilan entre lo informativo y lo descriptivo, y no dejan demasiado espacio para introducir consideraciones teóricas de peso. En una línea “técnica” se mueve también el siguiente capítulo (pp. 71-86), donde Maxwell Cameron analiza los límites del poder ejecutivo y de la obediencia en el film *Marea roja* (1995). Es en los dos siguientes donde el espectador puede descubrir enfoques sorprendentes y enseñanzas realistas sobre la política. En “El dilema del duelo”, Simón Pachano elige un caso insólito para explicar la acción social y política, como es el telefilm *El diablo sobre ruedas*, rodado en 1971 por Steven Spielberg. ¿Cabe una interpretación política de una historia protagonizada por un conductor común y corriente que es perseguido a lo largo de una carretera secundaria por un camión cisterna de cuyo ocupante no sabemos sus intenciones ni su aspecto físico? En un sentido, explica Pachano, *El diablo sobre ruedas* parecería representar la negación de la política, pues hay una situación de conflicto pero no hay rival, hay acciones pero no acciones con un sentido que podamos intuir ni, por tanto, anticipar o calcular en sus resultados probables. Cuando, en política, no hay dos actores que comparten un mismo lenguaje o universo simbólico, “los otros caen en el desconcierto y siguen un curso errático en su acción [...]”. Eso es lo que sucede con esta obra de Spielberg, porque la situación se define a partir de una acción cuyo sentido no puede ser interpretado por el otro actor y mucho menos por el espectador” (pp. 94-95). Para su autor, la aparición de estas situaciones obligaría a repensar algunos de los supuestos comúnmente asumidos en el análisis político desde la Modernidad, y a contemplar el aspecto que adopta la política cuando se manifiesta en un enfrentamiento asimétrico entre actores y fuerzas que no desvelan sus objetivos, donde las reglas del duelo se descubren sobre la marcha y en el que el resultado siempre es trágico.

Este primer bloque se cierra con una pieza magnífica sobre la trilogía de Batman de Christopher Nolan (2005-2012). Martín Tanaka menciona varios temas de interés politológico presentes en la versión nolaniana: el miedo y la demanda de orden como fundamento de la sociedad (lo que emparentaría a Batman con la obra de Hobbes), la racionalidad del orden político que se pone patas arriba cuando es amenazado por un villano que no persigue ningún objetivo concreto, o la incierta identidad política del Cruzado Enmascarado (¿un burgués reformista con tintes anarquistas?)⁶.

⁶ Christopher Nolan no es, *sensu stricto*, un cineasta político pero, a partir de su obra y de su estilo visual, se desprende una lectura de nuestra época, caracterizada por el desencantamiento y, a la vez, necesitada de ideales. En las películas de Nolan hay una desmitificación consciente de ciertos ídolos heredados de la cultura moderna (ciencia, razón, realidad, identidad). Pero se divisa, junto con ello, la necesidad de reencantar la existencia con algo más que simulacros, buscando indicios de significado en las emociones humanas que revelan un deseo insatisfecho y una humanidad precaria y doliente. He procurado desarrollar esto, junto con Juan Esteban Serra, en “Ser héroe en un mundo desencantado: el Caballero Oscuro según Christopher Nolan” (ARTURO ENCINAS (ed.), *El antifaz transparente: antropología en el cine de superhéroes*, Encuentro, Madrid, 2016, pp. 187-219).

Sin embargo, el lugar más suculento del capítulo es aquel donde se expone el problema de las manos sucias, esto es, el dilema que suscita el que, en política, a veces hay que enfrentar situaciones excepcionales que exigen decisiones moralmente malas. A principios de los años 70 del siglo pasado, Michael Walzer encuadró las aristas de este asunto al darse cuenta de que queremos líderes políticos que acepten las reglas, sí, pero también que sepan cuándo violarlas y que se sientan culpables de haberlo hecho (p. 110)⁷. En toda la trilogía vemos este problema *in acto*, pues Batman se ensucia las manos continuamente: emplea el terror para disuadir a los criminales, tortura, interfiere en las reglas del derecho, causa daños materiales cada vez que actúa y, en la segunda entrega, llega a violar la intimidad de los ciudadanos de Gotham al espiar todas sus comunicaciones para dar con el Joker. Pero, a su vez, está dispuesto a aceptar las consecuencias de sus actos, ya sea entregándose a la policía, ya sea cargando con los crímenes de otro, ya sea aceptando ser vilipendiado para que la ciudad pueda creer que la ley, el derecho y las instituciones funcionan (p. 112). Narrativamente, esta tensión entre moralidad y ley se “resuelve” al final de la tercera entrega, cuando Bruce Wayne abandona la misión heroica, cede el testigo a otro y “compra” la imagen de una vida normal inoculada por su mayordomo. Pero, como recuerda Tanaka, fuera de la ficción el problema de las manos sucias no tiene una solución clara: no es evidente qué califica como una situación excepcional ni qué sanción correspondería a quien actúa así y, además, en la vida real quien se ensucia las manos tiende a racionalizarlo y justificarlo (pp. 111-112).

El segundo bloque del libro aborda algunos temas que el lector podría estudiar con profusión en manuales de ciencia política, pero a los que aquí puede echar un pequeño vistazo. De esta forma, encontramos al principio dos capítulos dedicados a los partidos políticos, las campañas electorales y los procesos de selección de candidatos (pp. 119-138 y 139-155) cuyo mayor interés reside en que, indirecta y parcialmente, ayudan a comprender la actual desafección ciudadana hacia la política. ¿Se han parado alguna vez a pensar cuántas películas hay sobre política que estén protagonizadas por políticos decentes y que muestren a la política como un arte noble? Piénsenlo. Hagan memoria. Busquen y rebusquen en bases de datos, *blogs* y foros. ¿Quieren un consejo? No pierdan el tiempo. No las hay. En este ámbito, el cine reproduce con escrupulosa exactitud un cierto clamor callejero: a saber, que los políticos son corruptos, que las instituciones están movidas por intereses de todo tipo menos por el del bien común y que la política no es *el arte de lo posible* ni de la creatividad sino el de la estrategia aprovechada y la lucha partidista e intrapartidista. Apreciaciones todas ellas que, en alto

⁷ Cf. MICHAEL WALZER, “Political Action: The Problem of Dirty Hands”, *Philosophy and Public Affairs*, 2/2 (1973), pp. 160-180. Trad. cast. en *Pensar políticamente*, edición de DAVID MILLER, PAIDÓS, Barcelona, 2010, pp. 385-406.

grado, son ciertas pero que, en conjunto, resultan injustas, como Edurne Uriarte ha escrito varias veces en sus estudios sobre las élites políticas⁸.

El cine, que es un arte eminentemente popular y dirigido al gran público, adopta *por defecto* un enfoque sombrío y nada dado a sutilezas cuando se mete en política. ¿Es la propia naturaleza del séptimo arte la que dificulta o imposibilita un acceso más equilibrado a la política? Se trata de un asunto insuficientemente analizado en la literatura científica, pero no deja de ser llamativa la nula distancia a este respecto entre dos filmes separados en el tiempo como *El político* (1949) o *Los idus de marzo* (2011). Curiosamente, tampoco la personalidad de guionistas o directores augura desvíos significativos respecto a esta tónica general refractaria hacia la política. Ya se trate de grandes maestros o de realizadores nóveles, la mirada lúgubre no varía. En los films de un autor optimista como Frank Capra aparece la preocupación política, pero al final el regusto es amargo: tanto en *El secreto de vivir* (1938) como en *Caballero sin espada* (1940), el realizador entiende que en la política no hay lugar para gente honesta y que, en todo caso, el liderazgo hay que ejercerlo en la pequeña comunidad. Ni siquiera el gran John Ford escaparía a este tic, ya que, pese a tener en su haber un film sobre un político honesto y decente —*El último hurra* (1958)—, se trata de la historia de un mandatario “en retirada” que pierde sus últimas elecciones, pero a quien en ningún caso vemos en el día a día de su gestión.

Por todo ello, no deja de ser llamativo que uno de los filmes recientes donde se ofrece una imagen luminosa de la política —*Invictus* (2009)— venga firmado por un realizador como Clint Eastwood, que en su obra anterior y posterior a este título ha tendido a ser muy escéptico respecto a las bondades de la política, como se puede ver en *Licencia para matar* (1975), *Poder absoluto* (1997) y *J. Edgar* (2011). En *Invictus*, en cambio, la política aparece como un arte humano que exige creatividad, esfuerzo y un liderazgo integrador y ejemplar⁹, además de sensibilidad por los gestos y una alta dosis de exigencia para articular la comunidad política imaginada a la que llamamos “nación”, según la definición de Benedict Anderson que recoge Santiago Mariani en su notable capítulo sobre la construcción de Sudáfrica en el cine (pp. 157-174). Además de *Invictus*, el análisis de *Adiós Bafana* (2007) y *Mandela. Del mito al hombre* (2013) aporta interesantes matices, como que para construir la nación imaginada se requiere una experiencia

⁸ Cf. EDURNE URIARTE, “La política como vocación y como profesión: análisis de las motivaciones y de la carrera política de los diputados españoles”, *Revista española de ciencia política*, 3 (2000), pp. 97-124; “El análisis de las elites políticas en las democracias”, *Revista de estudios políticos*, 97 (1997), pp. 249-275.

⁹ Cf. PABLO ECHART y JORDI RODRÍGUEZ VIRGILI, “Un liderazgo transformacional y ejemplar: la imagen de Nelson Mandela en *Invictus*”, *Revista Empresa y Humanismo*, XVII/1 (2014), pp. 7-22. *Invictus* no es una película pensada para demostrar una tesis, sino para recoger una experiencia bastante común aunque frecuentemente olvidada, a saber, que hay en los seres humanos una gran capacidad para aprender a trabajar juntos. A juicio de Echart y Rodríguez Virgili, ahí residiría el núcleo de la historia. He procurado sintetizar el humanismo de Eastwood basado en la universalidad de la experiencia humana en “La derrota en la victoria: Reseña de *Invictus*”, *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual*, 1 (2011), pp. 103-109.

transformadora y que hace falta mucha fortaleza moral para liderar y para decir a los seguidores lo que *no* quieren oír.

Leonardo Morlino se fija en la película de Dino Risi *Una vida difícil* (1961) como excusa para glosar la consolidación de la democracia en la Italia posbélica. Esta se produjo a través de los partidos y de una alianza entre la Iglesia, la industria, los líderes políticos y los pequeños propietarios (pp. 180-181), pero resultó más difícil de lo previsto, pues se esperaba que la democracia realizara cuanto antes todas sus promesas y lo que se vio fue que permitía medrar al corrupto y a aquellos cercanos al poder. Cierra este segundo bloque un análisis muy digno del film sobre la crisis de los misiles cubanos *Trece días* (2000), visto desde la lente de un texto clásico de Graham Allison, quizá el máximo exponente de la disciplina conocida como *applied history*¹⁰, y que sirve a sus autores para presentar las distintas maneras en que un gobierno establece su política exterior. Así, según Allison, habría un modelo de *política racional* —el país es un actor que tiene claros sus fines y los medios para alcanzarlos—, otro entendido como *proceso organizativo* —donde compiten distintos actores por imponer la solución que cada cual estima— y uno más que sería el de la *política burocrática* —donde lo decidido resulta de compromisos, coaliciones, competiciones y malentendidos entre diversos miembros del gobierno, pero no como una solución a un problema. A estos tres modelos, añaden los autores del capítulo un cuarto, que suelen emplear los presidentes estadounidenses cuando les cuesta que el Congreso apruebe alguna iniciativa, y que pasa por buscar el apoyo de la opinión pública o *ir a la gente*. Estas cuatro formas de hacer política no son excluyentes, y por eso no es difícil encontrarlas en la película *Trece días*, que también dedica una singular atención al prestigio —tanto el de los estadounidenses como el de la Unión Soviética—, un factor indispensable en las relaciones internacionales que permite obtener los beneficios de la fuerza sin pagar los costos de utilizarla (p. 203).

El tercer y último bloque del libro lleva por título “La negación de la democracia” y sus capítulos son algo más dispares. En general, abordan los regímenes autoritarios en Latinoamérica y el totalitarismo en Europa tal como aparecen retratados en películas como *La fiesta del chivo* (2006), *Hannah Arendt* (2012), *Una jornada particular* (1977), *La vida de los otros* (2006) o *La ola* (2008). Y, entre unos y otros, el lector puede componer un esquema decente acerca de los tipos de autoritarismo según el grado de pluralismo político que permitan, la concentración de poder y la predictibilidad de su administración; podrá también entender por qué el fascismo italiano, siendo un régimen autoritario, no llegó a ser totalitario; o por qué no cabe descartar que, dadas una serie de circunstancias, se pueda regresar en cualquier momento a una situación de dictadura.

Sin embargo, el capítulo que mejor refleja el tema genérico de toda esta sección es el que analiza *Dogville* (2003), de Lars von Trier (pp. 277-

¹⁰ Cf. GRAHAM ALLISON y NIALL FERGUSON, “Why the U.S. President Needs a Council of Historians”, *The Atlantic*, septiembre 2016 [on line].

286). Para Jesús Tovar, esta película admite una clara lectura política, ya que en su historia asistimos a la invalidación del mito de que pueda haber una comunidad *sin* política. En efecto, *Dogville* se ambienta en una comunidad sin Estado ni jerarquía donde surge una relación de dominación sobre sólo una persona. Pues bien, si vamos a la teoría política antigua y medieval, este tipo de dominio de la mayoría sobre la minoría solía tener un nombre: democracia. Entre la democracia de los antiguos y de los modernos (indirecta, representativa, procedimental) hay un estadio intermedio, la democracia igualitaria y sin Estado, ya sea la del socialismo, la del anarquismo o la del comunismo (pp. 281–281). Y si algo deja claro el desarrollo de la trama de *Dogville*, es que en cualquier sociedad siempre hay relaciones de dominación —presentes o latentes—, que para ordenar hay que ejercer poder e incluso que hay una cierta arrogancia en la pretensión de *no* ejercer poder y esperar que el resto haga lo mismo. La película ilustra que “la naturaleza humana necesita determinados parámetros o frenos que la limiten”, como es el Estado, el cual comprende la política y que “dicho Estado conlleva la construcción de jerarquías y por ende genera desigualdades entre los seres humanos, las cuales, dentro de un régimen democrático, tienen ciertos límites” (p. 286).

En resumidas cuentas, estamos ante un libro entretenido e instructivo. A su favor, cabe destacar que la brevedad de sus capítulos agiliza la lectura y que varios de ellos (los que no delegan las cuestiones teóricas y humanísticas) suscitan un aprendizaje significativo. Por contra, y pese a los esfuerzos de los coordinadores del libro, la independencia de los capítulos se acusa demasiado en la reiteración de citas y definiciones (como la del autoritarismo según Juan Linz) y también en la falta de una cierta perspectiva común. Esto último no se debe sólo a que sea un libro colectivo¹¹, sino que tiene raíces más profundas en la propia ciencia política, la rama del saber de la que provienen la práctica totalidad de sus autores y dentro de la cual se lleva décadas discutiendo si es legítimo, posible o necesario analizar hechos sin teoría. El vacío teórico y su progresiva sustitución por la descripción y cuantificación de estructuras, procesos y resultados puede otorgar a la politología algo de prestigio científico, pero al precio de restar ímpetu, ambición y relevancia a sus investigaciones, como advirtió en su día David Easton, repitió el propio Juan Linz y, más recientemente, ha recordado Yascha Mounk¹². Esta tensión en el seno de la propia disciplina es palpable en el libro si se atiende a los extremos que representarían, por un lado, el capítulo sobre los políticos y sus entornos desde el cine (un escrito descriptivo y de neutralidad valorativa) y, por otro, el dedicado a *Dogville* (un capítulo más teórico y rico en su interpretación del texto filmico).

¹¹ Por citar un ejemplo que pueda interesar a los lectores de esta revista, cabe señalar el magnífico *El Derecho a través de los géneros cinematográficos*, editado por JUAN ANTONIO GÓMEZ GARCÍA (Tirant lo Blanch, Valencia, 2008), donde la variedad de voces está bien “atada” por un presupuesto metodológico fundamental —a saber, el del género cinematográfico como categoría de pre-comprensión.

¹² Cf. YASCHA MOUNK, “How Political Science Gets Politics Wrong”, *The Chronicle of Higher Education*, 30 octubre 2016 [online].

Obviamente, un volumen como el aquí reseñado no puede aspirar a resolver definitivamente la cuestión del estatuto epistemológico de la ciencia política. La respetable pretensión de llegar a un público amplio que anida en este tipo de libros les hace deudores del estado en que se halle su ciencia particular en cada momento. Sin embargo, ¿no debería ser esta distancia respecto al debate académico más riguroso un acicate para ensayar propuestas nuevas que puedan inspirar a otros? Algo que se echa de menos en las páginas de *La política va al cine* es, justamente, la presencia de capítulos más arriesgados y hasta más cinéfilos. Si es verdad, como decíamos al principio, que el sujeto contemporáneo contempla la realidad con una mirada en gran parte educada por el cine, cualquier esfuerzo hermenéutico para desentrañar películas y series de televisión no debería excluir el análisis del lenguaje propio del medio y su articulación con la propuesta de sentido (o sinsentido) que los autores de la obra audiovisual dibujan a través de sus imágenes. Toda ficción erige un mundo posible cuyo mayor o menor aprovechamiento para el aprendizaje y la mejora personal procede de la coherencia entre las coordenadas éticas, estéticas, antropológicas y hasta teológicas en base a las cuales está construido. Si las películas sobre políticos, regímenes, campañas electorales, sucesos históricos decisivos o los dilemas sociales y morales que acompañan a la convivencia humana pueden enseñarnos a conocer e investigar el mundo de la política ello es en virtud de la solidez del mundo posible que plantean. Un entorno ficticio donde no sólo importa el parecido con las estructuras y las personas de nuestro mundo, sino también con las acciones que *deberían* darse en él en aras a la obtención de aquellos bienes que humanizan la vida¹³.

Puede que la política nos enseñe todo lo que puede ir mal en nuestras vidas, a prever el desastre y cómo contenerlo. Pero el cine o la gran literatura, además, nos enseñan a ver la vida como una unidad de sentido donde tanto lo que hacemos voluntariamente como lo que simplemente nos ocurre, conduce a la felicidad o a la desgracia. Cómo combinar la ampliación de la mirada sobre la realidad y la vida humana que la ficción nos produce con el análisis y comprensión de la acción política, sus instituciones, reglas y acontecimientos es una tarea pendiente que, ojalá, podamos completar con el tiempo.

¹³ Cf. JORDI RODRÍGUEZ-VIRGILI, TERESA SÁDABA y ALBERTO LÓPEZ-HERMIDA, "La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política", *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 15 (2010), pp. 43 y 50.