laFuga

El cine político hoy: las nuevas exigencias

Por una república de las imágenes

Por Nicole Brenez

Tags | **Cine político | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Francia**

Nicole Brenez es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en el cine de vanguardia. Imparte clases de teoría del cine en la Universidad de La Sorbonne de París y ha sido la comisaria de la Cinémathèque Française para la programación de cine experimental y de vanguardia desde 1996. Sus publicaciones más recientes son: Cinémas d'avant-garde; Abel Ferrara: le mal mais sans fleurs; y Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle. Este texto fue levemente editado a partir de una presentación preparada como discurso inaugural para la conferencia World Cinema Now en la Universidad Monash de Melbourne el 28 de septiembre de 2011. De una traducción al inglés hecha por Adrian Martin. Traducción por Álvaro García y Horacio Ferro. (c)Nicole Brenez and Screening the Past September 2013

El Cine y El Mundo

"El cine del mundo" (World Cinema), para un ojo francés, es una noción muy abierta y receptiva que puede significar muchas cosas diferentes, incluso contradictorias. De entre ellas voy a evocar tres de sus significados:

1. Debido a su predecesor, la "música del mundo" (World Music), que significa música étnica re-compuesta con instrumentos electrónicos para satisfacer a los consumidores occidentales, el cine del mundo puede funcionar como una fórmula seductora de aculturación, luego de haber explotado el oro, diamantes y cualquier otro tipo de recurso natural, ahora el mundo occidental está explotando el patrimonio inmaterial del resto del mundo, incluyendo, por supuesto, sus propias colonias internas.

2. En un sentido mucho más objetivo y generoso, el cine del mundo puede significar "cualquier tipo de cine que aparece en el mundo", como lo habría expresado Philippe Grandrieux según su experimento histórico de TV *El mundo es todo lo que acontece* ("le Monde est tout ce qui arrive"). El sintagma "cine del mundo" ayuda a identificar y evaluar a los cines no dominantes alrededor del planeta. Es lo opuesto del anterior significado: el cine del mundo como opuesto al cine globalizado, con una "s" escondida pero obvia al final de cine.

3. En un sentido polémico y radical —más conceptual que geográfico—, "cine del mundo" significa el cine en relación con el mundo, el cine en su habilidad de concebir y dar otra forma al mundo, en oposición al "cine de fantasía" que olvida, a menudo esconde, y a veces traiciona realidades.

Serge Daney propuso una vez una bella fórmula que contenía al segundo y tercer significado de los arriba señalados: "El verdadero cine está hecho para dar las noticias de dónde eres" ("Le cinéma est fait pour donner des nouvelles"). De esta manera, era importante defender, por ejemplo, a Lino Brocka —porque él estaba enviando noticias de Filipinas. Sin embargo, lo que Daney no escribió es que el cine también es importante en una forma no identitaria, no nacional: tener noticias *de* alguien ("prendre des nouvelles de quelqu'un"). Esto es, no pensar y hablar de uno mismo, quién, cómo, de dónde es alguien, sino también salirse de uno mismo y pensar en otros, especialmente cuando están en peligro o sufriendo.

Por ejemplo, una vez en España en 1936, este movimiento, este gesto fue llamado *internacionalismo*, y esta vieja palabra, devaluada por la historia de los estados comunistas, aún contiene ciertos valores importantes que pueden ser usados como herramientas contra, no solo el cine globalizado, sino

también la nación, el comunitarismo, los procesos de identificación impuestos por la geografía, la historia y la administración —no por una elección libre, singular, y existencial.

No ha existido, hasta ahora, un ejemplo clásico de internacionalismo visual en ninguna de las historias del cine. **Le Glas** (dur: 5 minutos) realizada por René Vautier en 1964, bajo el seudónimo de Ferid Dendeni, que significa "hombre de Denden". Denden era la prisión en Túnez donde el cineasta estuvo prisionero desde fines de 1958 a principios de 1960. La narración es de Djibril Diop Mambety, con música de un disco que le entregaron los Panteras Negras. La película fue hecha con el ZAPU (Partido Revolucionario Africano por la Unidad) para denunciar el ahorcamiento de tres revolucionarios africanos en Salisbury, Sudáfrica. La película estuvo prohibida en un principio en Francia, hasta que fue exhibida en 1965 al ser autorizada en Inglaterra.

Quisiera realizar la pregunta por las posibilidades de un internacionalismo hoy en día en el campo del cine, un internacionalismo crítico que desafie los poderes del estado, la nación, la administración y la economía global. Casi todos los ejemplos que voy a citar provenien de realizadores que están tratando de ayudar, por medio de imágenes, a otra gente en vez de a ellos mismos. Gracias a las películas mismas parece posible considerar, aunque muy brevemente, nuevas propuestas que conciernen a la concepción de la historia: la concepción de la historia del cine, de una obra, del cineasta, de las formas políticas, de la curatoría y, finalmente, del espectador.

Pero el tema principal en todo esto, el evento contemporáneo principal, es la supresión de la "división del trabajo". Hoy cualquiera tiene la posibilidad técnica de convertirse en un productor de imágenes, crítico de cine, curador e, incluso, profesor de cine. Y esta es la más bella y fértil dimensión del cine: ya no es más una materia para expertos o de actividades especializadas, sino que se ha vuelto, simplemente, diferentes expresiones que la misma persona puede lograr en un solo día: filmar algo, subirlo a un sitio web, presentarlo, discutirlo, defenderlo y comentar otras imágenes. Cualquiera sea la calidad o los gustos, esas son ahora las expresiones diarias de una nueva generación en todo el mundo.

Veamos ahora una primera dimensión de lo que esto implica: una nueva concepción de la historia. El laboratorio visual será **X+**, un filme experimental de Marylène Negro del 2010 (que existe en dos versiones, de 69 y 112 minutos).

¿Qué Historia queremos?

Marylène Negro es una artista francesa famosa en el ámbito del arte contemporáneo. Ha hecho treinta videos, presentados tanto en galerías y museos como en festivales de cine. Sus temas principales son la representación y contemplación. Comúnmente sus trabajos ocasionan un cara a cara entre dos soledades o dos criaturas tan absolutamente diferentes que nada, excepto su posición física, puede apuntar a una relación entre ellas. Por ejemplo, en 1999 ella siguió a los animales de un zoológico, un oso y una jirafa, por horas; el resultado es un film acerca de la animalidad como si hubiera sido filmado por un Balthasar humano, el oscuro asno del film de Bresson. La mayoría de las veces, lo que uno ve es una representación visual o sonora que el film contempla, no para entenderla sino para representarla en su ilimitación, hasta provocar un ligero vértigo. Para Negro la imagen representa un área de *intersección* que apacigua la violencia potencial de un encuentro, manteniendo solo las cualidades de atención, vigor y benevolencia —prerrequisitos para un intercambio posible—. La imagen posibilita la *aprehensión* sin *prehensión*.

En *X+* Negro toma lo que para ella es una nueva dimensión de la experiencia humana: la colectividad. Este nuevo tema, que no olvida nada de los temas previos que ella ha tratado, levanta nuevas preguntas. ¿Qué son las fuerzas acumuladas que han llevado adelante este impulso —brusco o lento, tramado a partir de hechos, simplificaciones y resonancias— que podemos llamar, siempre aproximadamente, historia colectiva? El cine registra implacablemente siluetas, grupos, multitudes, masas —los fugaces transeúntes del período por el que atraviesan, pequeños extras de un zeitgeist (espíritu del tiempo) que los que los mueve consigo—. *X+* explora las formas visuales y sonoras de la presencia gracias a las que los trazos de argento de estas innumerables figuras, cuya existencia forma el tejido de humanidad, persisten, insisten o se disuelven, y cuyos gestos mezclados —percibidos o no— forman el supuesto sustrato colectivo de una historia colectiva. *X+* logra llegar al mismísmo principio de la figuratividad.

En su línea de tiempo, Negro sobrepone diez filmes activistas de un corpus relegado a los márgenes de la historia oficial de las imágenes, siendo a veces ellos mismos colectivos o anónimos. En el orden cronológico de su producción: **Here at the Water's Edge** (Leo Hurwitz, 1961), una descripción poética de Manhattan hecha por un viejo estadista del cine político; **The Exiles** (Kent MacKenzie, 1961), una noche en la vida de una minoría india en Los Angeles; **The Bus** (Haskell Wexler, 1963), que registra a unos participantes en el camino a la marcha por los Derechos Civiles en Washington; *Losing Just the Same* (Saul Landau, 1966), la vida cotidiana de un adolescente negro de West Oakland rumbo a la prisión; *One Step Away* (Ed Pincus, 1967), hippies californianos buscando otra forma de vida; **Black Liberation/Silent Revolution** (Edouard de Lauront, 1967), un ensayo riguroso y enfurecido hecho en conjunto con los Black Panthers; **In the Year of the Pig** (Emile de Antonio, 1968), un fresco sobre la Guerra de Vietnam; *Winter Soldier* (Winterfilm, 1972), conferencias de veteranos de la Guerra de Vietnam cuyos testimonios acerca de las atrocidades los llevó a la ilegalidad; y finalmente **Wattstax** (Mel Stuart, 1973), un concierto que conmemora las revueltas en Watts en 1965; *Underground* (de Antonio, 1976), las políticas de los Weathermen, quienes se involucraron en el activismo radical y entraron en la clandestinidad.

A partir de este cuerpo de trabajo, Negro inventó una nueva forma de edición que sondea la profundidad y la longitud, tanto horizontal como verticalmente. Sobrepone los diez filmes linealmente, y luego esculpe sus relaciones de opacidad y transparencia, para así crear una o varias imágenes visuales o sonoras a partir del volumen de las capas que ha compuesto. Lo que emerge son, por un lado, momentos de conexión que limitan con el magma, sugiriendo de este modo una imagen, un emblema de la agitación perpetua de las criaturas vivientes que coexisten ya sea en el espacio y el tiempo o en los recuerdos de las personas —nunca encontrándose, pero formando parte de la misma energía, una coexistencia de la que ningún discurso o concepto puede dar cuenta—. Estos son los seres vivientes, en la efervescente confusión de su presencia, inconmensurable tanto en imágenes como en palabras —balbuceando aquí con toda la fuerza de sus trazos modestos. Humanidad liberada de todo concepto, historia liberada de toda teleología.

Por otra parte, lo que también emerge son las nuevas intersecciones y encuentros que forman tantos nódulos en la historia, ideas acerca de la dimensión política de la vida del día a día. Por ejemplo, la posición de la mujer sentada en *The Bus* de Wexler, quien está manifestándose por los derechos de los negros, encaja con la posición de una mujer india en *The Exiles*, por supuesto el mismo enemigo explota y encarcela a ambas. El hombre blanco seguido por de Laurot en Wall Street se puede yuxtaponer punto por punto con los niños sentados en el gueto negro filmado por de Landau. Este último film describe una situación concreta y particular de opresión; de Laurot hace un llamado estructurado a la lucha armada, específicamente para defender a niños condenados económicamente como los dos hermanos de *Losing Just The Same*.

Continuamente ocurren encuentros brillantes en la profundidad instantánea de la estatigrafía, pero también desde una distancia: así, la mujer india protagonista de *The Exiles* sentada en el cine está mirando la pantalla del Times Square donde las imágenes que de Laurot tomó en Vietnam serían luego exhibidas. Las imágenes, doble exposiciones y conexiones funcionan exactamente como las armas en *Black Liberation*: saltan de una mano a otra, de amigo en amigo, de motivo en motivo, para lograr describir situaciones y simultáneamente hacer crecer las semillas de la acción. El entretejido se convierte en un análisis concreto —no de una situación concreta, sino de movimientos complejos de la historia que ocurren mediante latencias, resonancias, deflagraciones, involuciones, cortocircuitos, retrasos y sincronías—. En este sentido el film de Negro imagina y piensa la historia colectiva en la totalidad de sus complejidades, dándole a cada silueta su estatus de agente histórico.

X+ tiene su parte en el movimiento contemporáneo espontáneo de películas que intentan reapropiarse y transmitir la memoria de las luchas del pueblo, un "work in progress" proclamado en Estados Unidos por Malcolm X, abordado por los Weathermen en su manifiesto **Prairie Fire** (cuya portada se puede ver en *X+*), luego por Howard Zinn: películas como **Profit Motive and The Whispering Wind** (2007) de John Gianvito, *The Dystopia Files* de Mark Tribe (una serie en desarrollo desde 2009) o **Film Socialism** (2010) de Jean-Luc Godard. Estas obras mayores aparecieron durante un periodo oscuro de la historia. El paréntesis abierto entre enero de 2003, cuando las manifestaciones alrededor del mundo —unos tres millones de personas salieron a las calles— contra el inicio de la segunda guerra en Irak fueron ignoradas por la administración de Bush, demostrando la impotencia absoluta del pueblo; se cerró en enero de 2011 con la muerte de Mohammed Bouazizi y el inicio de la Primavera

Árabe, gracias a la cual la gente tuvo otra vez acceso al poder de la acción, convirtiéndose una vez más en conductores de la historia.

El film de Negro, concebido y hecho al interior del último pliegue de esta siniestra secuencia, vibra con la energía popular salida de las batallas de liberación anticoloniales enmarcadas, como el polen en los troncos de los árboles muertos. Se la puede asociar a la *pasión política*, un concepto que Antonio Gramsci elaboró en prisión: un principio sobre cómo los individuos superan las determinaciones opresivas contra las que se están enfrentando.

Se podría hablar… de "pasión política" como de un impulso inmediato a la acción que nace en el terreno "permanente y orgánico" de la vida económica pero que la trasciende, poniendo en juego emociones y aspiraciones en cuya atmósfera incandescente incluso los cálculos que involucran a la vida humana individual misma obedecen a leyes diferentes a las del beneficio individual. [1]

Estas son las preguntas tradicionales que *X+* reactiva. ¿Qué es una persona? ¿Es un agente histórico? ¿En qué punto la historia empieza a agitarse? Al igual que sus fuentes, *X+* de Negro proporciona una intuición del poder irreprimible de un pueblo combatiente. Pero, a diferencia de su material (de Antonio, Wexler, de Laurot, etc) este es un pueblo que no se identifica como una nación, una generación o una comunidad, sino que desde sus tipos de compromisos que tiene en el mundo.

Esta es, entonces, la primera lección: la crítica política concebida como una solidaridad internacionalista de diferencias individuales, donde la sombra más anónima y discreta es más necesaria para la historia que el líder más poderoso —en oposición al internacionalismo clásico basado en un partido jerárquico. Esto significa que todos son políticamente responsables (incluyendo el hecho de que eres responsable aunque no hagas nada). También significa que el cine, en cuanto arte figurativo, está especialmente habilitado para tratar con la ecuanimidad de las sombras. Esta es la lección de Mohammed Bouazizi. Esto nos lleva a algunas posibles consecuencias para nuestra concepción del cine y me gustaría tratar tales consecuencias como frentes de batalla.

¿Qué es una Obra?

En principio, construir una obra —en el sentido de una carrera o el trabajo de toda una vida— no es un problema central para un cineasta comprometido, es, a lo más, una preocupación secundaria. La gran apuesta es por la efectividad histórica, en tres aspectos relacionados:

—La inmediatez de la lucha: René Vautier bautizó a este cine de inmediatez performática como *cine de intervención social*, que tiene como propósito el éxito de una lucha y la transformación concreta de una situación de conflicto o injusticia. Este cine *in situ*, llevado a cabo hoy en día, por ejemplo, por Laura Waddington cuando sigue la lucha de los inmigrantes en *Border* (2004); o por Godard, cuando hizo **Prière pour refusniks** y **Prière (2) pour refusnik***s* (ambas de 2004) —dos ensayos en apoyo de jóvenes soldados israelitas condenados a prisión por haberse negado a realizar su deber en territorios ocupados—.

—A mediano plazo, el plan es hacer circular contrainformación y atizar las energías, como en **Declaration of World War PFLP/JRA** de Masao Adachi (1972) y su noticiero hecho en Palestina —seguido hasta hoy por los protestantes que arriesgan sus vidas filmando las masacres en Iraq o Burma, como podemos ver en internet, al igual que en filmes tales como *Burma VJ* (Anders Oestegaard, 2008) o *This Place is Iran* (Anónimo, 2009).

—A largo plazo, filmar tiene como objetivo mantener un registro de los hechos, con vista a la historia. Esta dimensión involucra al documento, el archivo y la transmisión a futuras generaciones. Está fuertemente presente en **No Pincha** de Tobias Engel, por ejemplo. Filmado en 1972 en la Guinea portuguesa entre las unidades del Partido de Liberación Nacional, este documental en blanco y negro sigue a los combatientes en su vida diaria, pero también pretende conservar la imagen de Amilicar Cabral al albor de asesinatos terribles como los de Malcolm X, el Che Guevara, Patrice Lumumba, o la muerte de Frantz Fanon. Más íntimo pero igual de efectivo, la obra temprana de Yolande du Luart **Angela Davis: Portrait of a Revolucionary** (1969-1971) no tenía como principal finalidad apoyar a Angela en su presidio (cuyo arresto tuvo lugar entre la filmación y la edición), sino más bien, conservar la imagen, las palabra, la vida diaria de una joven militante y profesora de filosofía. Solo posteriormente la cinta se convirtió en un llamado por su liberación.

Las sendas de Vautier, Adachi, Engel, du Luart, Holger Meins y tantos otros hacen posible, y de hecho lo requieren, que la noción fundamental de obra se funde nuevamente, alejada de la exclusividad del criterio común. De esta forma, una obra se compone de:

1. No solo de trabajos (películas, textos…), sino de actos y gestos también. En este aspecto, el gran inventor de gestos es sin duda Godard, como señalé en el prefacio de *Documents*: "Llamar a los camarógrafos de la CGT a sabotear las conferencias de prensa del General de Gaulle. Entrenar, junto a Chris Marker, Bruno Muel o René Vautier, a los trabajadores de la industria Rhodiacéta en el uso de cámaras. Lograr hacer que un periodista de la televisión nacional admita que fundamentalmente no sabe nada sobre las noticias que transmite. Acusar al Parlamento Europeo por inacción ante el genocidio (**Je Vous Salue Sarajevo**, 1993)". [2] Por lo tanto, asumiré que una obra —particularmente en el campo del cine comprometido— consiste en una suma de prácticas, acciones, gestos, representaciones simbólicas (es decir, trabajos) y sus relaciones mutuas, conseguidas a lo largo de una vida. En este sentido el campo del cine comprometido nos lleva a repensar el concepto mismo de obra como conjunto de iniciativas y no solo como un corpus.

2. Pero lo que aquí es esencial no es tanto la lista de gestos de un realizador como el considerar *por qué* no se ha hecho un corpus de films, o ha dejado de existir —a causa del compromiso político—. Un ejemplo es la serie de películas perdidas de Masao Adachi, quien, por quince años, filmó noticieros semanales con los combatientes palestinos; todo se perdió durante un incendio en Beriut en 1982, y lo único que queda de ese cuerpo de trabajos es su memoria —mucho más importante para la historia que el grueso de películas comerciales celebradas por todos en el mundo. Por lo tanto, una obra está compuesta no solo por los films que se perdieron, sino también por los films imposibles —los que no se han hecho a causa de la censura o la cárcel.

Para un cinéfilo, es especialmente difícil admitir que una obra puede ser más grande y apreciada debido a las películas que se perdieron de ella, porque se nos priva de cualquier "placer visual". Pero, gracias a Freud, todos sabemos que la existencia del fetiche está fundada en la ausencia del objeto real. Así que seamos amantes directos (así como los hermanos Maysles hicieron cine directo) y amemos directamente la ausencia reveladora de grandes películas no existentes —como las películas de Tobias Engel que hoy en día no consiguen dinero para filmarse en Guinea-Bissau. Aún no existiendo son más importantes para la historia del cine que todos los blockbusters, que solo son importantes para las historias de la industria exportadora americana.

Consideremos el caso fílmico de un trabajo sobre imágenes censuradas: **Killed** (2009) de William E. Jones. Jones es un experto en found footage; entre sus grandiosos trabajos se encuentran **Tearoom** (1962/2007, "material filmado por la policía a lo largo de un proceso contra el sexo público en el medio oeste americano") o **The Fall Of Communism As Seen In Gay Pornography** (1998). Entre 1935 y 1943, durante el New Deal, la Farm Security Administration formó un banco iconográfico de 145.000 fotografías que estructuraban el nivel realista de una visión colectiva de los Estados Unidos. Pero la mayoría de las imágenes tomadas por los fotógrafos de la FSA fueron refutadas o —según la palabra usada por el jefe del programa, Roy Emerson Stryker— *asesinadas*. Para matar estas imágenes, Stryker y sus asistentes llenaban de orificios los negativos. Jones ha dedicado un libro a esas imágenes muertas con la finalidad de interrogar las decisiones de Stryker. Su película acerca de este material es una es un potpurrí frenético girando alrededor del orificio letal, de manera que nos permite echar un vistazo a ciertas fotos rechazadas sacadas por Walker Evans, Theodor Jung, John Vachon, etc.

Esto nos lleva a una nueva idea de lo que es un cineasta.

¿Qué es un cineasta?

El decano del cine francés comprometido, René Vautier, era miembro del partido comunista. Pero tuvo que abandonar sus credenciales para poder viajar a Argelia y filmar allá, del lado de los argelinos. Como explicó en una entrevista publicada por *Cahiers du Cinéma* en 2001:

> Yo era comunista. En un momento conocí a Frantz Fanon. Al principio nuestras discusiones fueron muy acaloradas, después nos volvimos amigos. Al mismo tiempo él ya era el teórico de las revoluciones del tercer mundo y temía que a los ojos de los argelinos yo pareciera como un enviado del Partido Comunista. Pero no era ese el caso. Apenas salí de Francia, el partido

> comenzó ligeramente a repudiarme, con Léon Feix diciéndome: "no representas nada, pero puedes hacer lo que quieras". Cuando viajas al extranjero y no representas al Partido Comunista tienes que dejar tu credencial en la federación local. Yo dejé la mía en la federación de Seine et Oise (cerca de París). [3]

El ejemplo histórico de Vautier es ahora una fuente de inspiración para una nueva generación de cineastas jóvenes, libres y radicales, como Florent Marcie que filmó dos películas extraordinarias en Afganistán, *Saïa* (2000) y **Itchkeri Kenti** (2006), y que ha filmado desde entonces en Libia. O Edouard Beau, quien filmó en Iraq *Searching for Hassan* (2008). Incluso siendo miembro del partido comunista, al contrario de, por ejemplo, Roman Karmen, quien estuvo integrado en el ejército rojo, Vautier encarna la definición de arte de Herbert Marcuse: *el arte es una fuerza de disidencia*.

Por el contrario, en *Camera-eye*, su episodio para el film colectivo *Loin du Vietnam* (1967), Godard explica cómo trató de enlistarse en el servicio de combatientes de Vietnam del Norte y cómo él y Jean-Pierre Gorin no fueron tomados en serio por la embajada —un momento tan divertido como profundo es la definición del trabajo de Godard por los delegados políticos vietnamitas: por muy militante que sea, o quiera ser, no deja de ser una fuerza *indisciplinada*.

Desde aquellos tiempos, la "indisciplina" de Vautier o Godard, gracias al descrédito de la jerarquía político-partidista y la popularización de las herramientas cinemáticas, para la gente se ha vuelto una usanza normal en el uso de máquinas para editar y grabar. Una de las mejores caracterizaciones de esto fue escrita por la cineasta y activista británica Laura Waddington en 2006:

Creo que nunca ha sido tan importante para los individuos el salir con cámaras (no solo para los entendidos o profesionales, sino también para aquellos que solo quieren tomarse un tiempo para mirar y entender). Creo que en un mundo lleno de gente afirmando "representar" a todos menos a sí mismos, la pequeña, frágil, e interminable voz —con la que buscan y se niegan a ser otra cosa que eso— es un tipo de resistencia.

> Ser un realizador de cine o video hoy en día quizás sea ser una especie de nómada. Saber que ningún trato, sistema o país es tan vital para la vida de uno, que nadie se puede escapar cuando se le pide que comprometa su visión.
>
> He llegado a amar este pequeño, continuo diálogo con gente alrededor del mundo y asociarlo con una especie de libertad. [4]

Por supuesto, todas las ideas previas de lo que es o podría ser un cineasta siguen siendo válidas. Pero podemos elogiar la aparición de un tipo de cineasta que no se considera a sí mismo como el origen de las expresiones y sentimientos. Algunos directores están tratando en estos momentos de encontrar formas de contribuir a que las voces de la gente sean más audibles, que sean escuchadas un poco más lejos.

Ahora, el caso más frecuente de los realizadores de imágenes fílmicas no tiene presupuesto ni visibilidad. Hay, en los tiempos que corren, un innumerable lumpenproletariado de imágenes, sin ser vistas ni oídas. Esto hace que los cineastas se conviertan en el "transmisor" o "parlante" de las voces no escuchadas. Al igual que William E. Jones para las imágenes no vistas, pero en el presente inmediato. Mencionaré tres ejemplos.

El primero es el director argentino Mauro Andrizzi con su ahora celebrado *Iraqi Short Films* (2008). Andrizzi nació en 1980 y es hoy por hoy uno de los nombres importantes en el campo del documental experimental, con cuatro cortos y cinco largos. Estudió escritura de guiones y se graduó de la ENERC (Escuela Nacional de cine) en Buenos Aires el 2001. *Iraqi Short Films* es una compilación de material registrado por un grupo transversal de cineastas amateur: "soldados de coaliciones, miembros de la milicia local, trabajadores corporativos privados y rebeldes... de los cuales algunos estaban tomando sus cámaras/teléfonos celulares por última vez en su vida." El trabajo de Andrizzi da fe sobre un posible giro: no habrá más una historia *sobre* los anónimos (en su estado más radical: como carne de cañon), sino que habrá una historia contada *por* los anónimos.

El segundo ejemplo es el canadiense Pierre-Marc Gagnon, quien el 2009 hizo un trabajo llamado **RIP in Pieces America**, un film de sesenta y dos minutos hecho con clips censurados por internet. El

resultado es un asombroso retrato de gente común devastada por la ideología del miedo y el odio esparcidos por los medios. Un retrato de los Estados Unidos desde el punto de vista de sus ciudadanos más frágiles (en términos de libertad de espíritu). La paranoia colectiva encarnada; una nación de zombis.

Se puede encontrar un tercer ejemplo en los documentalistas franceses Anne-Laure de Franssu y el activista malí Mori Coulibaly. El 2006 un millar de personas fueron atrapadas por las despiadadas redes de las políticas antimigratorias del gobierno francés. Expulsados del edificio F de la ciudad universitaria en Cachan por el ejército, y arrojados a las calles, muchos de quienes no tenían alojamiento ni documentación siquiera se reunieron en el gimnasio de Cachan. Coulibaly, delegado de las familias expulsadas y actor relevante durante la lucha, filmó los eventos ayudado por de Fransuu y su organización Palabras en Imágenes. Le puso por título a su película **Regardez Chers Parents** (*Miren queridos padres*) como queriendo decir: miren lo que Francia realmente es.

Luego, de Franssu siguió a Coulibaly en su viaje a Mali, haciendo un tour por ciudades y pueblos donde proyectó *Regardez Chers Parents* a espectadores que quedaban asombrados por la violencia de la política estatal y cuyas observaciones —lamentándose a menudo menos por ellos mismos que por la condición de la Francia contemporánea— constituyen una de las críticas más fuertes a las políticas gubernamentales realizadas hasta el dìa de hoy. El resultado es una película maravillosa sobre el poder de las imágenes: **Sou Hami: The Fear of the Night**, terminada el 2010. *Sou Hami* es uno de los principales gestos visuales contemporáneos que se han hecho con respecto al cine. Es una batalla de imágenes: la batalla de las imágenes de video de Coulibaly contra las creencias colectivas sobre Francia, no solo de la gente de Mali, sino también de los franceses, quienes eligieron a un gobierno racista.

Ahora pasaremos a una reflexión sobre la *forma*.

¿Qué es una forma política?

Está claro que todas las películas son políticas, en el sentido de que son ideológicas. Pero en el sentido de una lucha afirmativa, existe la necesidad de encontrar otra estética, que se encuentre fuera de lo político.

Hay un cierto prejuicio (que resulta bastante útil cuando se trata de negarse a tomar en consideración una obra) que establece que el cine de compromiso, atrapado en las emergencias materiales de la historia, se mantiene indiferente a los asuntos estéticos. Esa es una idea patéticamente decorativa de la ambición formal, ya que, por el contrario, el cine de intervención existe solo en tanto que formula las preguntas cinematográficas fundamentales: ¿Por qué hacer una imagen?, ¿cuál hacer? y ¿cómo? ¿Con quién y para quién? ¿Con qué otras imágenes entra en conflicto? ¿Por qué? O, por ponerlo de otra forma, ¿qué historia queremos?

Adherida a la singularidad estructural, la crítica (según una tendencia lógica) privilegia las estructuras singulares. Los modelos clásicos de totalidad y totalización se disuelven frente a las potencialidades de la invención estructural —cada parte está invitada a discutir su pertenencia al todo—. En 1799, Friedrich Schleiermacher elabora su magnífica metáfora política, muy probablemente el origen de *la república de las imágenes* de Godard: "La poesía es un discurso republicano: un discurso que es su propia ley y fin en sí mismo, y en que todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho a voto." [5] Lo poético se define entonces ya no como algo que obedece a las reglas de la organización, y por lo tanto a una distinción funcional entre prosa y poesía (en un sentido limitado), sino como algo que desarrolla su modos propios y particulares de organización. Cada momento del trabajo es capaz de desarrollar su propia legitimidad.

Para los cineastas políticos contemporáneos, el "momento" más importante es la relación entre imágenes, el *raccord* o el *hiato*. ¿Cuáles son los vínculos entre dos miembros del mundo de las imágenes? ¿Es una república o es una dictadura?

Tomemos el ejemplo de un artista árabe israelí, pintor y cineasta a la vez. **Chic Point: Fashion Show for Israeli Checkpoints** (2004) de Sharif Waked. *Chic Point* es una suerte de cúspide en cuanto a ironía visual, dirigida a una guerra interminable y cotidiana. La primera respuesta a esta situación es de corte práctico: en los créditos podemos ver que los participantes tienen tanto nombres árabes como

israelíes. Esta es una primera respuesta internacionalista. Pero yendo más lejos, *Chic Point* presenta en sus mismas imágenes un punto crítico. La película se basa en oposiciones tajantes que se resaltan mutuamente unas a otras:

—El video móvil en oposición a la inmovilidad de imágenes fotográficas.

—El color videográfico contra el blanco y negro en las imágenes fijas.

—La ligereza plástica del video contra la dimensión archivística de las fotos.

—La música viva del mundo de la moda contra el silencio absoluto del mundo político.

—La frivolidad del show de modas en oposición al carácter trágico de la opresión militar.

—La presencia gloriosa y soñadora de cuerpos jóvenes opuesta a la intolerable humillación de los ataques contra la dignidad humana cometidos por el ejército israelí.

—El contrato de admiración/atracción vinculado usualmente a un show de modas en oposición a la aversión, antagonismo y repulsión revelados en los puestos de control.

—El espacio videográfico abstracto (solo negro, no vemos podio o decorado alguno) opuesto al tiempo y espacio precisos de los incidentes y arrestos ocurridos en los puestos de control.

—La belleza angelical de los cuerpos masculinos contra los cuerpos ordinarios y a veces desfigurados de las víctimas palestinas.

—La continuidad fluida de los cuerpos apareciendo hasta volverse visibles en oposición a la discontinuidad seca de las fotografías.

—El ambiente hipnótico y placentero del show de modas opuesto a la cotidianeidad concreta y ruda de las circunstancias represivas.

—La extrañeza onírica de los vestidos contra el montaje cotidiano y concreto de la represión.

—La mirada ausente y profesional de las modelos (evitando el exceso de contacto visual, donde nos encontramos más allá de la mirada), en oposición a los ojos vendados de los palestinos detenidos (ya no hay visión posible, nos encontramos debajo de la mirada).

La composición violentamente fracturada de *Chic Point*, entre tesis (el show de modas) y antítesis (las fotografías), nos fuerza a terminar con nuestra mente el esfuerzo de sintetizar, o al menos de totalizar —es decir, establecer vínculos entre las dos pistas de la película. Cada cual sacará sus propias conclusiones de acuerdo a la situación política, pero algunas relaciones se imponen claramente:

—La relación histórica entre alegoría (el show de modas) y referente (las fotografías).

—La relación subversiva entre parodia (el show de modas) y obligación (ocupación militar).

—La relación dialógica entre transposición irónica (la película) y opresión sorda y ciega (la situación histórica).

Instada por el contraste entre las dos partes, la mente de la audiencia se vuelve simultáneamente activa tanto como la naturaleza misma de tal fractura. Se presenta tan rica y polisémica, en términos de lo que sea que nos permita entenderla:

—Artísticamente, la fractura entre las dos vertientes de la película es un límite, imponiéndose como un hito entre los dos regímenes de imágenes (video/fotografía).

—Formalmente, es una desgarradura; reproduciendo, en la sintaxis misma de la cinta, los signos de cortes, grietas, heridas y cicatrices que atacan ropajes y, debajo de eso, atacan cuerpos y tierras.

—Emocionalmente, es un quiebre; afrontando la violencia especulativa que el espíritu debe soportar para superar las contradicciones.

—Dialécticamente, sugiere un salto cualitativo; apuntando a una posible salida de la historia (pensar en algo otro, en otra forma, "cara a cara" con una guerra interminable).

También podemos observar cómo algunos elementos concretos cruzan discretamente ambas vertientes de la película:

—Los cuerpos atléticos y las pausas de los dos palestinos arrestados, vendados y con las manos atadas en la espalda, nos recuerdan espontáneamente las poses áticas que son similares en los modelos de belleza clásica y nos recuerdan vagamente a las modelos.

—Todas las personas son hombres.

—El diálogo y el discurso son irrelevantes en ambos contextos.

El principio de no filtraciones entre dos mundos, sea cual sea su naturaleza (espacio, tiempo y sistema simbólico) aparece así como estéticamente intolerable e imposible. *Chic Point* está plagada de vulnerabilidades: proviene de un país que ya no existe (Palestina), está hecha con material no conservable (video), en una forma mal clasificada (haiku polémico), en el nombre de un discurso sin ningún derecho a existir (el conflicto transformado en una contradicción, la contradicción que permite al pensamiento viajar más allá de la guerra). Por lo tanto, esta frágil y vívida película crea muchos vínculos y ajustes sutiles entre la historia real y su comprensión —que es el lugar preciso de la política en la república de las imágenes.

Llegamos por último a una propuesta final pero no concluyente respecto a la cinefília.

¿Qué es un cinéfilo hoy?

Ahora podemos vivir un *renversement*, una inversión: gracias a la variedad de maneras de filmar y de formas de financiamiento, un cinéfilo se puede convertir en productor. Por supuesto, él o ella pueden realizar una película, pero también pueden producir las películas que creen que son necesarias para el presente y para el futuro. Este fue el caso de la campaña que llevó a la realización de **Far from Afghanistan** (2012) por un colectivo internacional de directores conducidos por John Gianvito. Durante la promoción para recaudar fondos para la producción vía Kickstarter, Gianvito le dio el siguiente mensaje a los seguidores:

> Hoy les escribo para compartir un proyecto que me parece muy importante. Yo, junto a un grupo de algunos de los directores que más admiro en los Estados Unidos, y apoyados por un dedicado equipo de producción, estamos en proceso de finalizar una nueva película: *Far from Afghanistan*. Esperamos que este proyecto genere un diálogo vital acerca de la guerra que, en el 2010, sobrepasó a Vietnam como la guerra más larga en la historia de los Estados Unidos. Este octubre se cumple una década de guerra, enfatizando la urgencia de establecer metas, mientras se eleva la oportunidad de exigir cambios.
>
> Yo contribuiré con un segmento de 10-20 minutos, junto a Jon Jost, Minda Martin, Travis Wilkerson y Soon-mi Yoo, quienes han trabajado incansablemente y sin ningún apoyo financiero para crear una película que mira con profundidad los temas que estos diez años de violencia y ocupación han causado. Adicionalmente, este verano cinco directores afganos realizaron una serie de retratos muy diversos acerca de la vida contemporánea dentro de Afganistán, material que será entretejido dentro de la cinta. El proyecto pretende asociarse a organizaciones humanitarias con misiones alineadas y proveerlas, tanto en Afganistán como domésticamente.
>
> Otros que se han unido para responder el llamado de este proyecto incluyen a nuestro equipo productor: Steve Holmgren, Mike Bowes, John Bruce y Matthew Yeager. Las labores de edición serán realizadas por Pacho Velez y Robert Todd. [6]

Por lo que este es un ejemplo de cómo podemos producir juntos, como ciudadanos, una película internacionalista.

Notas

1

Antonio Gramsci, A. (1971). Politics as an Autonomous Science. En Q. Hoare & G. Nowell-Smith (Eds & trans.). *Selections from the Prison Notebooks*.New York: International Publishers. En español: http://www.gramsci.org.ar/tomo4/034_pol_cien_aut.htm

2

N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams & M Witt (Eds.). (2006). *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris: Centre Pompidou.

3

Vautier, R. (2001, Octubre). La seule chose à faire c'estait de prende parti au moyen de l'image. *Cahiers du cinéma*, (561).

4

Waddington, L. (2006). The Small, the Fragile, the Unfinished Voice: Letter to Nicole Brenez, http://www.laurawaddington.com/article.php?article=14

5

Schleiermacher, F. (1991). Critical Fragments. En P. Firchow (Trans.). *Philosophical Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

6

http://www.kickstarter.com/projects/441767966/far-from-afghanistan.

Como citar: Brenez, N. (2014). El cine político hoy: las nuevas exigencias, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2024-04-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-cine-politico-hoy-las-nuevas-exigencias/697