laFuga

Efectos de imagen

¿Qué fue y qué es el cine militante?

Por Carlos Aguirre Aguirre

Director: Elixabete Ansa Goicochea y Óscar Ariel Cabezas (Eds.)
Año: 2014
País: Chile
Editorial: Lom Ediciones

Tags | **Cine documental | Cine experimental | Cine político | Cultura visual- visualidad | Grupo subalternos | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Argentina | Chile | Cuba | España | México | Uruguay**

Doctor en Filosofía (UNC, Argentina). Magíster en Estudios Latinoamericanos (UNCuyo, Argentina). Licenciado en Comunicación Social (UPLA, Chile). Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina. Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial (CIETP) y del Instituto de Filosofía Argentina y Americana (IFAA). Integra distintos proyectos de investigación sobre filosofías críticas de la modernidad y teoría poscolonial. Ha publicado artículos en revistas académicas nacionales y extranjeras, capítulos de libros; todos relacionados con el pensamiento contemporáneo del Caribe, los estudios poscoloniales y las estéticas latinoamericanas. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7924-9399 Contacto: aguirreaguirrecarlos@gmail.com.

Algo que caracteriza a las problematizaciones que giran alrededor del concepto *cine militante* es la no complacencia con una imagen dedicada -y construida- como objeto de instrumentalización y uniformidad capaz de prolongar la hegemonía de representaciones que buscan generar una reconciliación con determinado orden de lo real. Es curioso que estas elaboraciones -salvo excepciones- se ubiquen desde el lugar de lo *no dicho*, desde lo *negado* y desde la *contradicción*, pensado como un espacio de enunciación capaz de desafiar las formas retóricas de un "cine dominante" que instala a la invisibilización como requisito de su soporte ideológico y moral. Glauber Rocha entendía que un cine poéticamente subversivo contra el lenguaje de dominación, y a la vez empático con la indignación del colonizado, tenía que ser disonante dramáticamente, políticamente agresivo y violento en su imagen. Por otro lado, obras como **Katzelmacher** (1969) de R. W. Fassbinder, **Tenshi no kôkotsu** (1972) de Kôji Wakamatsu o *Családi tüfészek* (1977) de Béla Tarr, entre otras, nos permiten interrogarnos sobre la capacidad que tiene el concepto *cine militante* de desenclaustrarse de su usual asociación con el cine de propaganda, al ser filmes donde lo político circula en una escritura audiovisual que altera la usual organización de lo sensible. Puesto que el cine de propaganda busca confinar lo político a los perímetros de la persuasión ideológica, estas obras son ejemplos de una política del distanciamiento que quiebra las tradicionales formas de visionar. En el filme de Fassbinder es la cámara fija la que diagrama la vacuidad de la xenofobia y la psicología fascista del desempleado, en la obra de Wakamatsu son las imágenes de cuerpos sobreerotizados los que fragmentan la moral revolucionaria, mientras que el ejercicio de Tarr surca el terreno de lo observacional para así dibujar, mediante un inestable encuadre, las contradicciones sociales del reino doméstico de la Hungría socialista. Así, podemos señalar que el *cine militante* nos conduce a una relación compleja entre imagen y política, donde la representación fílmica no necesariamente confluye con una estrategia de clase o con un ideal revolucionario, y si lo hace, se refiere a un giro representacional donde la imagen tiene la capacidad de ser soporte político de sujetos que buscan alterar la ornamentación ideológica de lo existente.

El conjunto de textos reunidos en *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, editado por Elixabete Ansa Goicochea y Óscar Ariel Cabezas, nos plantean distintos lugares de tensión desde los

cuales se puede abordar la problemática del *cine militante* desnudando el alcance que tiene éste cuando se pretende estudiar imágenes que circulan en la esfera de lo invisibilizado y la política -entendida ésta como espacio de conflicto-, y que operan como ruptura de los mecanismos comunes del mirar. Lejos de un agotamiento de "lo militante" se busca ampliar su concepto -su significancia-, discutiéndolo a la luz de recursos y materiales fílmicos de Latinoamérica y España que son capaces de conjugar aquello que Teresa M. Vilaros llama cine impolítico, como espacio de reflexión sobre aquellos trazos visuales eludidos por la representación y que se ubican el espacio de lo invisible. Imágenes que nos hablan de su potencial intratabilidad en el convencional *habitus* de la mirada.

La obra abre con tres escritos que apuntan a cuestiones relativas a la experimentación, y que se conectan con la particularidad estética de las cinematografías surgidas en el marco de los nuevos cines de América Latina. Textos que abordan variados terrenos de una colectividad heterogénea que consiguió alcanzar simultáneamente múltiples diseños fílmicos que perturbaron la estética de la gran industria. El trabajo de Julio Ramos, **C***uerpo y trabajo: los montajes de Guillén Ladrián*, rescata la significancia del realizador cubano, acercándose a las distintas exploraciones que juegan en su obra a contraluz de la política cultural que caracterizó al cine documental de la isla. Un texto breve, pero que provee un sinnúmero discusiones sobre un autor que logró articular lo político bajo otras dimensiones. En *La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay*, Cecilia Cruz se enfoca en estudiar como dialoga el proyecto contracultural de este semanario uruguayo con la emergencia del cine político y militante en la región. En el análisis de Rita de Grandis, *La hora de los hornos: un happening fílmico*, se instalan tres momentos que estudian las conexiones entre uno de los filmes más radicales del *Tercer Cine* y las innovaciones artísticas vanguardistas que funcionan en la década de los sesenta en Argentina. Una solidaridad lateral entre *El happening inoportuno* de Eduardo Ruano, la obra de Solanas y Getino y la muestra *Tucumán arde* celebrada en el año 1968.

Los dos trabajos con los que continúa el libro funcionan como entrada hacia una problematización sobre la esfera de lo visible y su indisociabilidad con el sistema de dominancia por el cual circula. En *Continuar el 68 por otros "medios": arquitectónica y óptica del poder en la cárcel de Lucumberri (Historia de un documento, 1971)* Susana Draper trabaja estas preocupaciones bajo un procedimiento analítico en que también se discute el contraste entre los marcos representacionales del discurso oficial tras la masacre de Tlatelolco en 1968 en México y la posibilidad que tiene el formato super 8 de vulnerar los mecanismos de seguridad de la cárcel del Lucumberri. Ejemplo de esto último es el ingreso de pequeñas cámaras para la realización del documental *Historia de un documento* de Óscar Menéndez. Por otro lado en *Cine y subjetividad: reflexiones a partir de Memorias del subdesarrollo* Bruno Bosteels piensa los vínculos que se pueden establecer entre el filme de Gutiérrez Alea y el presente revolucionario de Cuba después de 1959. Los trasfondos de la obra del realizador cubano -uno de los trabajos más celebres de los nuevos cines de Latinoamérica- son ventanas que nos permiten reflexionar sobre la incertidumbre ideológica de una revolución que buscó alterar todas las esferas de la sociedad. Así por lo menos lo complejiza Carlos Ossa, un año antes de la publicación del texto que acá reseñamos, en *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*. Las observaciones que realiza Ossa no dejan de tener relevancia, cuando ve que en la película de Alea, como en los trabajos de Glauber Rocha y Hugo Santiago, opera un *malestar del realismo* como "saldos de realidad insuficientes, esquirlas narrativas sin oportunidad de cubrir el sentido" (2013: 175). Podemos señalar, en complemento con esto, que la mirada de Bosteels contribuye en profundizar la descomposición de esa moral burguesa que es asediada por la duda –tal como la representa el personaje de Sergio en *Memorias…*-, y que se despliega en un espacio fílmico donde la prosperidad revolucionaria es extraña, atestiguando como los vestigios ideológicos de la vieja sociedad aún no son neutralizados.

Si bien hasta ahora el conjunto de discusiones se emparentan con el fenómeno de los nuevos cines surgidos en América Latina, los tres estudios siguientes se distancian de esa experiencia, para acercarse a dispositivos fílmicos que alteran la planificación oficial de una temporalidad edificada de acorde a las necesidades de las dictaduras militares del Cono Sur y las transiciones, y donde el tema de la memoria disloca la pretendida eternización del olvido. En *El surrealismo documental del regreso: Le retour d'un amateur de bibliothèques y Cofralandes de Raúl Ruiz* Andreaa Marinescu juega con los categorías *memoria*, *exilio* y *retorno* para problematizar dos trabajos documentales de Raúl Ruiz capaces de conjugar un recorrido estético que deriva en una particular forma de representar lo político: desde lo absurdo y la ambigüedad. Sin embargo, creemos que las conexiones entre los juegos retóricos de Ruiz y el cine surrealista construidas por este estudio pueden resultar problemáticas, cuando se desatiende a aquello que el realizador chileno antes de su exilio había llamado *cine de*

indagación como concepto que diseña un trabajo cinematográfico distinguido por elaborar una imagen tensionada por el asomo de las anomalías conductuales contradictorias de la sociedad chilena que han sido soterradas bajo el velo de la realidad. El escrito así deja planteada esta duda, la cual podría ser discutida. Por otro lado, el trabajo de Ana Amado *Nuevos panteones laicos* incursiona sobre las distintas modalidades narrativas que han tratado el tema de la violencia, la muerte y la desaparición en Argentina y, cerrando esta parte, *Víctima y representación en dos documentales uruguayos posdictatoriales* de Giovanna Urdangarain reflexiona sobre dos documentales en que sus representaciones se ligan al tema de la violencia dictatorial en el país.

El estudio **H***istoria(s) de espectros: La comunidad de Alex de la Iglesia* de Cristina Moreiras-Menor inaugura un conjunto de estudios dedicados a distintos ejercicios fílmicos españoles. Moreiras-Menor centra su análisis en explorar la escenificación del pasado en su forma espectral -esto desde los postulados de Jacques Derrida- lograda por el filme de De la Iglesia. *La comunidad*, estrenada en el 2000, el mismo año en que se desentierran en democracia los primeros cadáveres de la guerra civil, asoma conductas que señalan la presencia del espíritu nacional-comunitario propio de la época del franquismo en la España moderna y europea. Por su parte, Marsha Kinder en *Visiones siniestras de la historia. Dos documentales experimentales de la España trasnacional: Asaltar los cielos y Tren de sombras* nos conecta con la re-narrativización de los protagonistas de dos documentales de fines de los 90, explorando a su vez las distintas intensidades retóricas que consiguen alcanzar sus realizadores.

La obra continúa con dos trabajos en torno a Albert Serra desde distintas plataformas teóricas y comparaciones con otros realizadores que abordan de forma novedosa el trabajo de este cineasta catalán. La dimensión en la que se instala Manuela Merchesini en su breve texto *Godard cuenta, Sierra también. El experimento en ética secular de El cants dels ocells* es la del diálogo, el cruce y la equivalencia. Merchesini, reconociendo incluso el capricho de un ejercicio comparativo entre la obra de Godard y Serra, logra establecer dos hipótesis que permiten conceptualizar la película *El cants dels ocells* del catalán desde los postulados de *Historie(s) de cinéma* del director francés. Desde otra perspectiva, la lectura de Steven Marsh en *Cuestiones de ontología. Albert Serra e Isaki Lacuesta* se orienta en un análisis sobre la práctica de estos dos directores catalanes a la luz de categorías como representación, lugar, localidad y distancia, entre otras, partiendo de la idea de que ambas propuestas logran desligarse de toda identificación respecto del discurso nacional dominante.

Dentro de este conjunto de reflexiones nos encontramos también con el trabajo *El cine menor de la cinematografía vasca de los sesenta y setenta* de Elixabete Ansa Giocochea, que transita en las expresiones fílmicas del grupo de artistas vanguardistas vascos *Equipo 57* para así estudiar el concepto *cine militante* y su vínculo con la experimentación desde los aportes de *Imagen-Tiempo* de Gilles Deleuze. Lo sugestivo de este escrito es su radiografía de obras que se ubican en el llamado "cine menor" como expresión de imágenes que alcanzan un desacople territorializante donde la narrativa de una nación unificada es perturbada.

Finalmente, el libro cierra con un eje de lecturas que se enfrentan a la riqueza política y las peculiaridades discursivas de trabajos como los de Jorge Sanjinés, Raúl Ruiz y Jorge Prelorán. Lo interesante de estos escritos es que, por un lado, invitan a desenmarcarse de las frecuentes interpretaciones sobre la obra de estos directores y, por otro lado, develan las conexiones conflictivas entre lenguajes fílmicos y temporalidades que son parte constitutiva de la modernidad. En relación a este último punto, *Imaginar en el aire: reflexiones sobre el cine de Jorge Prelorán* de Philip Derbyshire comienza cuestionándose el porqué de la homogenización que ejerce uno de los referentes del cine militante en América Latina como lo es *La hora de los hornos*. Subsumir en el presente a la diferencia de los *coyas* bajo la etiqueta de alienación capitalista -tal como Derbyshire lo logra leer en la famosa imagen del funeral indígena incorporada en el filme de Solanas y Getino- conduce que revitalizar aquellas lecturas desarrollistas que entienden a la "diferencia colonial" como restos sobrantes de una lejana premodernidad y también nos habla de un ejercicio de repudio cultural por parte de un cine que se hace llamar militante. Así, el trabajo de Prelorán es prueba de un operativo fílmico donde la voz del objeto antropológico se encuentra estrechamente ligada a lo audiovisual erradicando la existencia de un discurso dominante -una voz en *off*- por fuera del espacio de la imagen. El modelo de la "etnobiografía" propuesto por el documentalista argentino apunta a una composición/representación donde la temporalidad y modalidad le pertenece al objeto, tal como Derbyshire lo analiza en el documental *Hermógenes Cayo (Imaginero)* en tanto ejemplo de una forma militante de hacer cine que se desembaraza del eco propagandístico y apropiativo del cine político argentino de los 60. Sin duda

que en la lectura siguiente de Oscar Ariel Cabezas *Tecnoindigenismo: efectos de rostro* opera un vínculo con el trabajo de Derbyshire en relación a su cuestionamiento al *lugar* de producción cinematográfica de la modernidad. Lo particular del escrito de Cabezas es su análisis sobre la *metamorfosis* del espacio de la mirada desde el orden colonial -donde se trastoca la imagen del indígena- hasta las obra del realizador boliviano Jorge Sanjinés. La aguda relación establecida entre las fabulas excluyentes del tecnoindigenismo con filmes incapaces de transgredir el ordenamiento estructural del capitalismo tardío y la colonialidad del poder, hacen del artículo de Cabezas uno de los más sugerentes de esta última parte y uno de los más detallados en su exposición, la que cierra con una afirmación sobre el carácter antibiopolítico con la imagen del indio en película *El techo de la ballena* de Raúl Ruiz, conectándose así con el texto de Sergio Villalobos Ruminott *Raúl Ruiz: la impolítica del cine*, donde se discute la fantasmagoría barroca de la obra del director chileno. Villalobos se orienta en develar una impolítica fílmica articulada en base a un flujo permanente de serialidades trastocadas y a una intensa conexión con el neobarroco latinoamericano por medio de un relevamiento profundo de las películas más significativas de Ruiz.

Los dos textos restantes de *Efectos de imagen, Invitación abierta: la estética, lo político y el videoactivismo en el cine mexicano* de Freya Schiwy y *La improbable comunidad en el nuevo cine mexicano* de Ángel Octavio Álvarez Solís, ofrecen un sólido panorama sobre *lo político* en distintas estrategias fílmicas del país tomando como base ciertas categorías ofrecidas por Jacques Rancière. Mientras Schiwy habla de una estética de la intervención que funciona en piezas video documentales que tratan el tema de la ocupación en Oaxaca durante el año 2006 y la iniciativa zapatista en Chiapas -ejemplos de una redefinición del espacio de lo sensible bajo una reflexión crítica de los mecanismos de dominación-, Álvarez Solís indaga en las vinculaciones que han tenido los tres discursos del nuevo cine mexicano con la transición, para finalmente afirmar cómo el cine político de inspiración documental ha desmantelado ciertos principios democráticos cuando es capaz de exhibir sus fracturas.

Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante? es un libro que abre una reflexión multidisciplinar sobre cómo se pensó y se piensa en la actualidad al cine político. La instalación de esta problemática que abre la irrupción de los nuevos cines en Latinoamérica, el neorrealismo italiano y la nouvelle vague sin duda que han otorgado elaboraciones fecundas referidas a cuál es el papel de la imagen en los procesos de desinstrumentalización colonial, económica y política. Sin embargo, esa búsqueda por lograr una traducción de lo real en el espacio cinematográfico ha conducido desmontar ciertas interpretaciones que pretenden ver en los movimientos antes mencionados a los paladines del cine militante. Ejemplos fílmicos como los que citábamos al principio de esta reseña, alertan de que lo militante está atravesado por una conflictividad narrativa y una impolítica que finalmente también pueden conducir a análisis capaces de develar cierta *moral subalternizadora* en obras que se reclaman transgresoras frente al orden de lo existente. Recordemos la reflexión de Philip Derbyshire sobre *La hora de los hornos* de Solanas y Getino en su texto acerca del trabajo de Jorge Prelorán incorporado en este libro. Así, *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?,* desde su amplio abanico de obras tratadas, es un gesto que toma el desafío de pensar sobre esta problemática, o por lo menos de complejizar aún más su discusión.

Como citar: Aguirre Aguirre, C. (2015). Efectos de imagen, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/efectos-de-imagen/731