

Representaciones, discursos y significaciones
Cine político ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?
Dodaro, Chrsitian Adrian
Dodaro1@hotmail.com
España 4037, Olivos. CP 1636
Proyecto UBACyT SO43. Dirigido por María Graciela Rodríguez

Cine político ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?

Este es un intento por pensar las maneras en las que ciertos textos filmicos se invisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en ciertos contextos históricos, políticos y culturales.

Trataré de reflexionar sobre qué conjunción de elementos argumentales y formales se instrumentalizan en las narrativas audiovisuales capaces de producir politizaciones en el campo filmico.

Este trabajo implica realizar un recorrido desde las miradas inmanentistas hacia otras que piensan la textualidad como resultante de condiciones de producción, circulación y recepción de la misma. Es decir que propongo que en lugar de pensar qué es el cine político pensemos cómo se politizan los textos filmicos, cuándo, dónde y para quién es que se produce esta politización.

La discusión entre las dimensiones estéticas y políticas del cine y sus formas de imbricación puebla innumerables, papers, revistas, libros, web, mesas de debates y cafetines.

Para fijar nuestras posiciones partiremos de las apreciaciones hechas en la Europa de entreguerra, que son retomadas como faro por la intelectualidad de nuestras tierras, aunque el debate se puede extender temporal y espacialmente de forma infinita.

En una carta enviada a Benjamin por Adorno este último le señala que en su trabajo sobre la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica el amigo de Brecht desconoce las posibilidades liberadoras de la obra de arte autónoma (Adorno, 1936).

Adorno señala a Benjamin como “arriesgado” el concepto de aura mágica en la obra de arte autónoma y la atribución de una función contrarrevolucionaria. Para Adorno este símbolo sagrado y pagano que es el arte en la modernidad entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad.

Ver lo que hoy en el arte pretende ser vanguardia Benjamín no estaba tan errado, la complejización extrema de la forma es entendida como lo que Adorno definía como “autonomía” y produce la caída en el manierismo que permite a cineastas como Lisandro Alonso filmar utilizando elementos narrativos que el documentalismo inglés ya había elaborado sesenta años antes y que son vistos como novedad por un selecto grupo de críticos e intelectuales que son los únicos que entienden y disfrutan sus películas.

Un aporte interesante de los escritos de Adorno es que exponen los efectos sociales que se producen como consecuencia del encuentro entre cultura, tecnología e industria en el marco instaurado por el predominio del capital monopolista y sus manifestaciones políticas. Se adelanta a los estudios de la economía política de la comunicación e incorpora a su análisis el impacto que tiene sobre la sociedad el control cada vez mayor de la cultura por la industria y el mundo de los negocios en los países capitalistas. Pero clausura toda posibilidad de generar formas de intervención política a través del arte refugiándose en la forma como la única dimensión posible de emancipación.

Adorno asume la autonomía de lo estético enunciada por los románticos alemanes y pide al arte una vanguardización incesante en la que el arte construya desde su forma críticas capaces de acumular una potencia revolucionaria a la espera de los sujetos y del tiempo propicio. Es una posición que rechaza la praxis y confía en el potencias transformador inmanente a la obra. Esta teoría, dominante entre la inteligencia progresista argentina proclama la adhesión al modernismo. Ahora bien los “artistas” hoy saben que los medios masivos se encuentran en manos de quienes controlan el poder político en nuestras sociedades y por ello recuperan las operatorias de las vanguardias y despojan a sus obras de su potencial revulsivo. Las loas a las búsquedas estéticas sirven así al sistema de subjetivación que permite a amplios sectores de la clase media diferenciarse culturalmente sin tener compromiso político alguno.

Por su parte “el viejo” Lukács , involucra al arte en una noción realista y ausente de misticismo sentimental de sus primeras producciones en que el arte “debe” evidenciar las contradicciones de la realidad a través de mecanismos que representen aquella, considerando que lo real, es también estructura, esto es, el arte debe ir a lo social y alimentarse de materia, para luego, representar las relaciones presentes al interior de la profundidad esencial de esa realidad. El arte, entonces deja su niñez e ingresa en la entelequia de la realidad:

“Las cosas están ahora frente a una luz clara, viva, para muchos también cruda y fría. Esta luz ha sido traída desde el marxismo, que tomando todos los fenómenos en sus raíces materiales, en su conexión histórica, reconociendo las leyes de su desenvolvimiento y demostrándolas desde sus primeras raíces hasta su florescencia, disipa de cada fenómeno esa niebla irracional y mística que expresa un estado de ánimo puramente sentimental” (Lukacs, 1965: pp.345)

Para Benjamín esta aproximación a lo real implica una pérdida de autonomía que supone una revolución tanto en los medio de producción artística como en la propia sociedad en la cual el arte se inserta.

Cuando lo estético es reformulado planteando el acercamiento a la “realidad” como lugar desde el cual emerge la experimentación, se redefine a partir de lo político en el cruce de las nuevas exigencias sociales. Lo estético ingresa en el campo histórico, político y social.

Aparece problematizada, entonces, la autonomía del arte (Adorno, 1980). El arte y su implicación con lo social es una acción política una forma de intervención sobre la sensibilidad. Se trata entonces de recobrar espacios reprimidos, expandir los horizontes de lo posible. Una de estas posibilidades es la recuperación de lo reprimido por las estructuras de poder, de un rescate de lo abyecto, de “lo bajo”, del cuerpo y sus fluidos, siempre demasiado subterráneo y clandestino tal como lo plantea Bajtin, (1989).

Estas apreciaciones y aproximaciones a las implicancias entre arte y política podrían ser recuperadas si se tuvieran en cuenta las posiciones artísticas de los años sesenta. León Ferrari ya postulaba por 1968 que: “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”, en Mestman, 2000

En cuanto al cine ya sea al usar un tipo de relato, producir unas imágenes o reutilizar las dominantes, un montaje, un encuadre, una utilización de la luz, etc. la cuestión es ver cómo el filme constituye un todo orgánico un relato con un sentido. En *Los Rubios*, por ejemplo, lo hay y mucho: no recupera ni una voz, ni una memoria sino el bello mundo de la niñez burguesa rural de Carri, que trastoca la historia en juego, en collage con top toys.

Hay algo en lo que concuerdo con la mirada de *Los rubios* y con la matriz de pensamiento crítico que la sustenta: la memoria es una construcción, una mediación y no un reflejo del pasado, una prueba. Pero no puedo seguir cuando se niega, desde el capricho posmoderno, la posibilidad de una memoria colectiva y, tal como en *Los rubios*, el arte y el ensayo se queda embelezado con su “poética” visual. Que a Albertina Carri le importe un pito, lo que dicen

Alcira Argumedo y otros compañeros de sus padres en las entrevistas, y peor aún lo que se puede construir colectivamente sobre ese pasado que hoy no es algo arcaico (un pasado a secas) sino una forma residual, culturalmente hablando y también estructuralmente, ya que aunque ella no se acuerde, porque como todos los días el neoliberalismo empieza un poco antes de 1976.

Volviendo atrás en el tiempo podemos ver que realizadores del cine tenían algunas cosas que decir aún antes de que Adorno desarrollara sus escritos.

Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografián relatos actuados contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo (Gierson, 1931/34).

La forma en el cine era y es la manera a través de la cual el realizador pone en juego su propio cuerpo en aquello que relata. Pero aún más, quien narra se compromete políticamente y el refugio en la forma no es excusa, no lo era a principios del siglo pasado

Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Eso requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía, (idem).

En estas costas entre los realizadores del cine de los sesenta existía una reflexión intensa sobre las relaciones entre lo formal y lo argumental

a mi siempre me desagradaron las teorías de arte político hechas en términos no sólo de realismo socialista sino también las teorías del realismo crítico defendidas por Lukacs y todo lo que se escribió sobre arte revolucionario. Especialmente en América Latina, donde se encuentran grandes intenciones en las declaraciones, pero los resultados denotan la más completa alienación desde el punto de vista social político. O sea, autores que combaten la alienación desde el punto de vista social-político realizan filmes que en su mayoría aparecen profundamente alienados desde el punto de vista formal (Glauber Rocha, 1967).

Asimismo existía un debate sobre las posibilidades de dar voz al oprimido que debería ser tenido en cuenta en las actuales reflexiones.

Preloran sostenía que aunque el cine es parte de un fenómeno estético su objetivo es el de transmitir vivencias y experiencias. En ello jugaba un papel muy importante la subjetividad del realizador

Mis películas son subjetivas, interesadas y comprometidas. Pienso que no hay tiempo para la ciencia por la ciencia misma. Todos nuestros esfuerzos deben tender a mitigar o resolver esos problemas en lugar de sentarnos a mirar, contentos, con una tranquila, confortable y lucrativa posición de superioridad que a veces surge de la ciencia (Preloran s/f).

Politicidad: forma y argumento

Llegados aquí podemos sostener que si existe algún tipo de "politicidad" textual sólo podemos encontrarla en el relato resultante de la articulación resultante de la forma y el contenido argumental del filme. El cine es un relato que participa de la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación.

Pero de qué forma, para quién, para qué y cómo participa el cine en la conformación de una memoria son elementos que no deben ser dejados de lado. Creo que hay que rastrear los modos narrativos y prácticos en que se instrumenta la politicidad, en estos términos la textualidad, lo que Adorno definía como "la obra", no puede ser separada de los modos de circulación y exhibición.

Eisenstein plantea una relación entre lo formal y lo argumental que se resuelve de forma dialéctica, una concepción de la "atracción" que a través del montaje pone en consideración la actividad mental del espectador y no simplemente la acción de la voluntad del realizador que suponía un respeto por las posibilidades del espectador y por los misteriosos funcionamientos de la percepción y de la comprensión.

La tensión entre el proceso simple, previsible y mecánico de la realización y la experiencia compleja y desarrollista del espectador cinematográfico surgió explícitamente en la doble visión de Eisenstein, primero sobre la forma cinematográfica y después sobre el propósito del cine. Pensaba en el film unificado como en un organismo (Eisenstein, 1957).

Debemos pensar lo que Shmucler define como fondo de experiencias, la experiencia socio-cultural que actúa sobre la dimensión de lo vivido, entre la posición del sujeto en la estructura y la cultura, dando cuenta de la inserción del sujeto en un régimen de prácticas (acciones con significado), en una red de discursos que organizan el espectro de una cultura y en un marco de significados de pertenencia común a una sociedad. Estas experiencias son las que al encontrarse con ciertos textos, entre los que podemos pensar películas que oscilan desde Caetano y Stagnaro a Einsestein y Kusturica articulan políticamente una posición de otredad en relación a una difusa aunque extendida representación del dominante en situaciones particulares.

En ese sentido, como afirma Williams, “hay realidades sociales que claman por el tipo de documentación seria y detallada, y atención diagnóstica” (1997:147), esto es, que hay zonas de la vida de la mayoría de las personas que son habitualmente relegadas a una experiencia silenciosa “fragmentada o francamente mal representada” (147). Porque lo que podría denominarse el ‘realismo democrático’ de Williams (1997) exhibe una confianza en los cambios institucionales de la ‘larga revolución’ y, además, en la defensa de lo que él llama una estética realista, la que tampoco se presenta con una relación de analogía simétrica entre el texto y la realidad si no, más bien, como una producción asimétrica. Así, sostiene también que lo social no debe ser representado como un reflejo espejular porque las prácticas artísticas no reflejan la realidad sino que la producen activamente a través de formas materiales y simbólicas. Por lo tanto, una producción ‘realista’ será una articulación entre la actitud hacia la realidad del productor de captar lo que realmente ocurre y su conexión con la estructura de sensibilidad de la audiencia (Williams, 1989).¹

Pero cuándo, dónde, cómo y para quién

Mi preocupación por el cine se debe a que sostengo que la sociedad se representa a sí misma a través de campos en los cuales se batalla por el sentido de las prácticas sociales. Me interesa, sobre todo, focalizar sobre los procesos involucrados en la dialéctica cultural. En este juego de tensiones, mis interrogantes se orientan a pensar cómo se disputa poder en la interfase entre

¹ De ahí su defensa de Ken Loach y sus filmes ‘realistas’ sobre los sectores populares británicos.

los discursos del cine documental y los propios de los sujetos; es decir, qué narrativas se tornan hegemónicas en un momento específico.

Nos hallamos en medio de una tensión irresuelta entre memoria y olvido en la que los realizadores filmicos dan forma a una memoria activadora del pasado, a un tiempo narrado, que nos permite desplegar tiempos que no son los de la memoria oficial como única depositaria de los valores y esencias de la identidad.

Desmontar los procedimientos culturales que modelan los elementos que van conformando las identidades y algunas de sus representaciones, también implica recolocar los interrogantes sobre la cuestión de cómo se organizan las fuerzas en el interior de los campos político y estético y los modos en que se construyen/neutralizan los discursos heréticos de las prácticas políticas subalternas.

Por ello pienso a los registros audiovisuales insertos en un dispositivo sociocultural de observación que responde a lo que (Burch: 1995) llama Modo de Representación Institucional. La forma cristalizada de ver y entender un audiovisual no tiene nada de natural sino que es la resultante de múltiples determinaciones sociales, económicas y simbólicas. El efecto diegético resulta de un pequeño número de indicios pertinentes de la realidad fenoménica en los que la ilusión de realidad enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico (Burch: 1995) en el que el punto de vista del realizador es parte constitutiva de la realización. El punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato (Levi: 1998)

La pregunta es entonces ¿de qué manera el cine puede darse la tarea de promoción de la memoria, de formas de identidad tendentes a la transformación de lo existente?

Los recuerdos se ven afectados por la organización social de la transmisión y por los medios empleados para la misma. (Burke: 2000)

En este punto interesa desentamar las representaciones desde el punto de vista de una concepción esencialmente 'realista'. Mi interés no se detiene en las preguntas por la categoría de representación en sí sino que se re-ubica, más bien, al formular los interrogantes que Said (1978) se hace a propósito del orientalismo: ¿qué se representa?, ¿quién lo representa? y ¿cómo se representa al otro? Esto es, las preguntas por el objeto, el sujeto, los referentes y la validación social de las representaciones. Afirmamos que en los procesos por los cuales estas

representaciones autorizadas circulan por el espacio simbólico de una cultura, los medios de comunicación adquieren un rol relevante y su papel los constituye como agentes centrales del campo político.

Lo cierto, y sin pretender cerrar las discusiones, es que creo, con Schmucler (1997), que es necesario fortalecer el contexto de circulación y de recepción para que los consumos se 'politicen'.

De ese modo, la cultura sería el lugar donde las prácticas se vinculan con los otros respecto de una ‘verdad’ autorizada, lo que significa que el discurso herético instaura una experiencia de ruptura con el orden establecido y, como consecuencia de ello, expone la voluntad de ese grupo para producir y sostener esa nueva realidad.

Ahora bien, la visibilidad adquirida por un grupo a través de la promoción cultural producida por un grupo estético-político no es sólo producto de la producción de un texto sino también de las condiciones de circulación y exhibición del mismo, de las formas en las que este texto se presenta para ser experimentado y es allí donde cobra sentido la reflexión utilitaria sobre las dimensiones formales. No se trata sólo de qué y cómo se representa sino de quién lo representa, dónde lo representa y para qué.

En este sentido de Certeau señala, como continuidad necesaria, el eje de la promoción cultural que implica, por un lado, la expresión de las relaciones de una sociedad con las opiniones que posee sobre sí misma y, por el otro, la apuesta pública respecto de las relaciones entre las fuerzas desiguales de las que cada clase dispone para hacer prevalecer su elección. Este ‘diálogo’ promocionado institucionalmente, representa el límite de una frontera móvil entre los que tienen el poder y los ‘otros’ y señala un concepto relativo al lugar donde cada clase se accredita como legítima.

Y es allí en donde la clase se torna perspectiva donde podemos afirmar que si a la señora gorda de Capital Federal la intriga y al intelectual lo seduce es arte de vanguardia y si a la señora la indigna y al intelectual le es indiferente es una acción estética cuyo fin es la intervención política.

Como afirma de Certeau (1999) los imaginarios no dan cuenta de lo que se hace sino de lo que resta, de lo que falta: “la figura presente del imaginario da cuenta, positivamente, de una ausencia” (1999:37). Y toda ausencia es, en última instancia, política.

Bibliografía

- Arruti, M., "Imagen filmica: aportes de la antropología visual para la investigación antropológica de conflictos sociales", en V Congreso de antropología social, La Plata, 1997.
- Adorno, W. Theodor. Teoría Estética. Taurus, Madrid, 1980.
- Bajtin, M. La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Alianza, Madrid, 1989.
- Bajtín, M. Estética de la creación verbal. Siglo veintiuno, México, 1982.
- Benjamin, W. La obra de arte en la época de su reproducción técnica, en Discursos interrumpidos I, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de Ediciones, Buenos Aires, 1989.
- Burch, N.: "El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico) Cátedra, Madrid, 1995.
- Burke, P., Formas de Historia Cultural. Alianza, Madrid, 2000.
- Burke, P., "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", en Formas de hacer historia, Burke, P. comp., Alianza, Madrid, 1998
- Choi, D., "Los años no legendarios de Cahiers du cinema (1968-1974). Notas para la reconstrucción de un debate teórico-ideológico", en Kilómetro 111, Buenos Aires, marzo 2002.
- Dodaro, C. y Salerno, D.: 2003 . "Cine 'militante': repolitización, nuevas condiciones de visibilidad y marcos de lo decible", Segundas jornadas de jóvenes investigadores, Instituto de Investigación Gino Germani, Fsoc, UBA
- Dodaro, C., Rodriguez, M. y Salerno, D.: "Qué ves cuando me ves. El Cine documental de la protesta", en Revista de Investigación en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, en prensa.
- Eisenstein, S.: Teoría y técnicas cinematográficas", Rialp, Madrid, 1957.
- Ferrari, L. "El arte de los significados", en Longoni, Ana y Mestman, Mariana Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. El cielo por asalto, Buenos Aires 2000
- Fillipelli, R.: "Adiós (al cine) a la voluntad de forma", en Punto de vista, Diciembre de 1996.
- Giard, L.: "Abrir los posibles", 1993, en de Certeau, M.: La cultura en plural, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999 [1974].

- Glauber, R. El cinema novo, en www.documentalistas.org, 1967.
- Guarini, C., "Memoria social y estética social: su cruces". VI congreso argentino de antropología social, Mar del Plata, 2000.
- Gubert, R., Historia del Cine, Editorial Lumen, Barcelona, 1997.
- John Grierson (1931 a 1934), Postulados del documental en www.documentalistas.org
- Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). Paper presented at VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Madrid, 13-14 november.
- Michell Jhoss (2003), Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales, en *homenaje a Theodor W. Adorno (1903 -1969), con motivo de los cien años de su nacimiento*.
- Lukacs, Georg. Ensayos sobre el realismo. Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
- Preloran habla de Preloran, en www.documentalistas.org
- Said, E.: Orientalism, Berg, Nueva York, 1978.
- Segato, R. (1988). Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global. Série Antropologia 234: 112-48.
- Sel, S., "El cruce de miradas en el proceso de postproducción" en V Congreso de antropología social, La Plata, 1997.
- Solanas, F. & Getino, O. (1973). Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Svampa, M. (2004). Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros. El Rodaballo 15(10):3-9.
- Schmucler, H: Memoria de la comunicación, Biblos, Buenos Aires, 1997.
- Schmucler, H. (1994): "Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción", en Cauzas y Azares Nº 2.
- Tal, T. (s/f). Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino:
- Vallina, C., "Pizza; Birra, Faso. La presencia de la realidad en el cine argentino" en Trampas, año 1, Nº 2, UNLP, junio 2002.
- VV.AA. La teoría social hoy. Ed. Grijalbo, Alianza, 1986. Ver el capítulo de Axel Honneth: Teoría Crítica.
- Williams, R. (1997). La política del modernismo. Buenos Aires: Manantial.