

LOS RUBIOS NO, QUÉ ES EL CINE MILITANTE

Javier Campo y Christian Dodaro
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
dodaro1@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo intenta analizar cómo se politizan los textos fílmicos, cuándo, dónde y para quién es que se produce esta politización. Para ello, nos proponemos dejar de lado las miradas inmanentistas y canonizadoras de lo que actualmente se entiende por “vanguardia” en el cine, para apoyarnos en otras que piensan la textualidad y sus efectos cognitivos en los receptores, como resultante de condiciones de producción, circulación y recepción de la misma.

Partiendo de allí, nos proponemos realizar una revisión del concepto de *cine militante* que, al tiempo que señale diferencias y continuaciones de las experiencias del cine militante en los 60' y 70', ilumine la relación del cine con las prácticas de los realizadores que surgen como correlato de los nuevos movimientos sociales desde principios de los 90'.

Nos corren con la belleza

Estas notas surgen de debates y discusiones en el curso de la investigación sobre el cine militante que llevamos adelante, y constituyen una respuesta a muchos interrogantes, u objeciones, planteados en foros y mesas en los cuales participamos.

En esos encuentros, al hablar sobre cine militante, se ha planteado la vieja discusión entre las dimensiones estéticas y políticas del cine y sus formas de imbricación.

Para fijar nuestras posiciones en este debate, partiremos de las apreciaciones hechas en la Europa de entreguerra, que son retomadas como faro por la intelectualidad de nuestras tierras. Pero 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 desconoce las posibilidades liberadoras de la obra de arte autónoma (Adorno, 1936) y que considera “arriesgado” el concepto de aura mágica en la obra de arte autónoma y la atribución de una función contrarrevolucionaria.

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 potencial transformador inmanente a la obra. Esta manera de pensar la estética y la memoria es dominante entre la inteligencia “progresista” argentina.

El problema es que, en el cine, lo que Adorno entendía como autonomía sirve de coartada para líneas de trabajo estético que se plantean una “complejización” extrema de la forma y producen manierismos (1), tales como los de Lisandro Alonso, que filma *La Libertad* (2001), utilizando elementos narrativos supuestamente vanguardistas y que, sin embargo, el documentalismo inglés (2) ya había elaborado sesenta años antes. Esta repetición de viejas formas es vista como novedad por un selecto grupo de críticos e intelectuales, que son los únicos que entienden y disfrutan sus películas.

Al ver lo que hoy en el cine pretende ser vanguardia pensamos que Benjamin no estaba tan errado. Los “artistas” saben que los medios masivos y los discursos de los “críticos de cine y espectáculos” son un elemento fundamental en la constitución de un canon. Por ello, los cineastas, con un profundo cinismo, recuperan las operatorias de las vanguardias para legitimarse y despojan a sus obras de su potencial revulsivo para hacerlas circular de forma masiva. Al mismo tiempo debemos tener en cuenta que el crítico se halla cruzado por los intereses de la industria cinematográfica, la cual cuenta, entre sus estrategias de marketing, la entrega de regalos y productos de distintas películas favoreciendo así en el cronista de turno un juicio “equilibrado” y “objetivo”.

Por ello, sostenemos que pensar la dimensión estética sin tener en cuenta su imbricación con dimensiones económicas y políticas propias de la industria cultural -en las cuales el cine está inserto- implica caer en un cuasi fetiche; dado que en la actual formación social no existe autonomía del arte, ni del campo intelectual. Esto sólo nos lleva a perder de vista que las significaciones nacen encarnadas en materia y se difunden por medio de circuitos que se hallan objetivados en cuanto a sus modos de circulación y exhibición.

Las loas de los intelectuales a las búsquedas estéticas, al ver en ellas manifestación de “lo político”, sirven así al sistema de subjetivación que permiten a amplios sectores de la clase media diferenciarse culturalmente sin tener compromiso político alguno.

Nada nuevo

Pero aun volviendo a pensar en la coyuntura y estructura propia de mediados del siglo pasado, autonomizando el plano estético, ya "el viejo" Lukacs involucraba al arte en una noción realista y ausente de misticismo sentimental de sus primeras producciones. El arte tenía que evidenciar las contradicciones de la realidad a través de mecanismos que representaran aquella, considerando que lo real, es también estructura; esto es, el arte debía ir a lo social y alimentarse de materia, para luego, representar las relaciones presentes en el interior de la profundidad esencial de esa realidad. El arte, entonces dejaba (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 florecencia, 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 medios 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.

Aun en el plano formal, 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, de recuperar de lo reprimido por las estructuras de poder, de un rescate de lo popular, 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.

Al mismo tiempo que los grupos de cine militante argentinos desarrollaban su trabajo, como Cine Liberación y el Grupo de realizadores de Mayo, en las artes visuales los artistas con "conciencia revolucionaria" comprometida (León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Nicolás Rosa, etc.) daban cuenta de la diferencia con aquellos artistas que sólo tienen a la política como tema. El arte debía tener una eficacia política para "perturbar", no se trataba sólo de "significar" (3). La noción de obra artística de intervención, eficaz y militante tiene sus antecedentes en estos movimientos artísticos de los 60'. En Latinoamérica, entre los realizadores de cine de los sesenta, existía una reflexión crítica intensa sobre las relaciones entre lo formal y lo argumental aun llevando más allá que el viejo Lukacs las concepciones sobre el realismo:

...a mí 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).

Dejar las miradas inmanentistas (dejar de mirarnos el ombligo)

Intentemos entonces dejar de lado las miradas intelectuales inmanentistas y canonizadoras del actual manierismo en el cine para construir una perspectiva desde el propio hacer de los realizadores cinematográficos.

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 filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo (Grierson, 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, ese cuerpo que Carri quita a la cámara, en aquello que relata, ese cuerpo que los intelectuales quitan de la discusión sobre lo político cuando sólo utilizan al cine como excusa para glosar reflexiones abstractas. Pero aun más, quien narra se compromete políticamente y el refugio en la forma no es excusa, no lo era a principios del siglo pasado y no lo es ahora.

Ya sea al usar un tipo de relato, producir unas imágenes o reutilizar las dominantes, un montaje, un encuadre o una utilización de la luz; la cuestión es ver cómo el filme constituye un todo orgánico, un relato con un sentido.

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 (ídem).

En *Los rubios* hay un gesto político: la negación. De la voz de los otros, de las memorias. Todo se transforma en el bello mundo de la niñez burguesa, que trastoca la historia en juego, en *collage* con top toys.

Hay algo en lo que concordamos 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 podemos seguir a Carri 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 quedan embelesados con su "poética" visual (4).

Que a Albertina Carri le importe un pito lo que dicen Alcira Argumedo y otros compañeros de sus padres en las entrevistas es un problema de ella. Que el día del estreno Dolores Fónsai y Juan Cruz Bordeau ocupen el espacio central de la sala y los compañeros de los padres de Carri se tengan que sentar en los pasillos también.

Pero el problema es su planteo acerca de que no se puede construir colectivamente nada 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 haga problema o no lo sepa (porque ella y sus amigos comen todos los días) el neoliberalismo empieza sólo un poco antes de 1976.

Los críticos sostuvieron en medios especializados y en las páginas de cine de los principales diarios que *Los Rubios* invita al espectador a reflexionar sobre la construcción de su propia identidad (la suya, la de toda una sociedad), y agregan la justificación de que esta obra interpela nuestra subjetividad desde la narración de una memoria personal.

Quienes declaran saber y tener el poder de juzgar lo qué es cine y lo que no lo es, se empeñan en decir que las películas que no tengan un sentimiento artístico inmanente a la obra y que no busquen la "belleza" por sí mismas no corresponde considerarlas como expresiones del cine.

Discrepamos, no vemos muchos elementos identitarios comunes a Albertina en los hinchas de Colegiales, ni en los compañeros del MTD, ni en los cabos de la bonaerense, ni en los travestis de Godoy Cruz, pero claro, ellos no van al cine y por ende no son parte de la sociedad y lo que recuerden tiene a los críticos e intelectuales sin cuidado.

Estos mismos críticos declaman que aquella realización que tenga fines políticos concretos no es artística, porque renuncia a un supuesto registro construido (¿legalizado?) para, en su lugar, mostrar la realidad. Respondemos que hay una construcción cinematográfica aunque se testimonie sobre la realidad social y, en segundo lugar, el cine puede trabajar la "belleza" con un fin intervencionista o combativo.

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 de la forma y el contenido argumental del filme, en la confluencia con las prácticas de circulación de ese material. 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. Creemos 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 y condiciones de circulación y exhibición.

Eisenstein planteó 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).

Para nuestro análisis es pertinente recordar lo que Schmucler 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 (5). Estas experiencias son las que al encontrarse con ciertos textos, entre los que podemos pensar películas que, oscilan desde Caetano y Stagnaro a Eisenstein y Kusturica, articulan políticamente una posición de otredad en relación con una difusa -aunque extendida- representación del dominante en situaciones particulares, aunque ello no permita ninguna agencia, ni práctica concreta por el momento, pero contribuye a crear una subjetividad.

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 sino, más bien, como una producción asimétrica. Así, sostiene también que lo social no debe ser representado como un reflejo especular porque las prácticas artísticas no reflejan la realidad sino que la producen activamente a través de formas materiales y simbólicas. Por lo tanto, tal como escribimos anteriormente (Dodaro, Marino, Rodríguez, 2006), 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).

Cuándo, dónde, cómo y para quién

Nuestra preocupación por el cine se debe a que sostenemos que la sociedad se representa a sí misma, a través de campos en los cuales se batalla por el sentido de las prácticas sociales. Nos interesa, sobre todo, focalizar sobre los procesos involucrados en la dialéctica cultural. En este juego de tensiones, nuestros interrogantes se orientan a pensar cómo se disputa poder en la interfase entre 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 fílmicos 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 (Dodaro, Marino, Rodríguez, 2006).

Por ello, pensamos 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 discurso 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 política 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?

En este punto interesa desentramar las representaciones desde el punto de vista de una concepción esencialmente 'realista'. Nuestro 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. Lo cierto, y sin pretender cerrar las discusiones, es que creemos con Schmucler (1997), que es necesario fortalecer el contexto de circulación y de recepción para que los consumos se 'politicen'.

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 de validación, canonización y legitimación y los 'otros', y señala un concepto relativo al lugar donde cada clase se acredita como legítima (Dodaro, Marino, Rodríguez, 2006).

Y allí, en donde la clase se torna perspectiva, 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.

Y entonces, ¿qué es el cine militante?

La politicidad de un texto fílmico no es suficiente como para incluirlo en el cine militante. Dicho cine es el que toma un compromiso de intervención política, sea revolucionaria o transformadora. Los grupos de realizadores se conciben como agrupaciones de carácter político, ya sea adscribiendo orgánicamente a un partido o considerándose como un grupo de acción política en sí mismo. El trabajo de los grupos de cine militante está en lo propiamente formal del contenido de los filmes, en la participación en el sector del campo cultural correspondiente al combate por la hegemonía -o, en todo caso, liberación- político social de las clases populares, la creación y propagación de centros de difusión y distribución del material militante y la organización de proyecciones para compartir el producto mismo de las luchas: las películas.

El cine militante no puede ser pensado desde el inmanentismo de la misma forma que la chacarera no puede interpretarse desde la teoría compositiva dodecafónica, el poder transformador de la obra no está solamente en la propia obra, sino en la lucha en la cual se enmarca.

Por ello es que, semiótica, lingüística, estructuralismo, su post y cognitivismos mediante, preferimos pensar la textualidad como resultante de condiciones de producción, circulación y recepción de la misma.

En lugar de "tomar riesgos estéticos" quedándose en el *living* discutiendo cuestiones de filosofía del cine, los grupos de cine militante prefieren tomar riesgos un poco más concretos: ir a un corte y estar del lado de los piqueteros, esperar parado el embiste policial, proyectar el material filmado antes de editarlo y hacer varias versiones o dejar la película "abierta", estar al servicio de las organizaciones populares u otras (no comerciales) que quieran exhibir los filmes aunque a cambio sólo se reciba un café; en fin, poner el cuerpo y la cámara en función de la documentación de una realidad que oprime, dejando en claro que su trabajo es quebrar la dominación del poder que se ejerce sobre el pueblo.

Estos realizadores luchan por el sentido donde "intervienen estos actores sociales deslegitimados en la arena social. Al borde de lo que la sociedad legitima. Pues en esas grietas de lo cultural es donde los procesos comunicativos se vuelven pertinentes" (Vázquez, 2005).

La diferencia estética del cine militante con el "cine arte" es que la refinación en los toques estéticos de realización es posterior a la formalización de las premisas, la recopilación del material, el debate de la funcionalidad política del resultado y el trabajo con el contenido documental. El retoque estético es posterior y funcional al mensaje político de los filmes. Esto niega ciertas máximas de las "vanguardias" posmodernas. Decimos vanguardias entre comillas ya que no suponen ninguna clase de ruptura con las instituciones del sistema ni poseen un carácter revolucionario (Bürger, 1987), sino que sólo se ocupan de competir por las formas estéticas más vacías de contenido posible, y creen elevar así su arte, siendo muy funcionales a las instituciones artístico-culturales del sistema, las cuales mutaron para que la distribución de poder social siga igual. Pero lo que nos preocupa es la buena conciencia burguesa de algunos intelectuales que contribuyen a la conformación de un canon de belleza sobre el cine que cuando es inquirido desde el relato se refugia en la forma y cuando es interpelado desde la forma se refugia en la originalidad... y que cuando se le demuestra que todo lo que ensalza como nuevo ya se filmó antes, se refugia en la toma de la palabra como valiente acto subjetivo. Pero que cuando se le dice que para tomar la palabra es necesario poseer medios para hablar, dice que es importante la historia contada y cuando es inquirido desde el relato...

Entonces el trabajo sobre la estética de los filmes militantes -que existe y no se trata de pegar cartones con consignas políticas- se da como corolario en un resultado que es siempre "incompleto". El contenido y la funcionalidad del material es primero, después se refinan las formas. La estética sólo puede nublar el mensaje cuando se coloca por delante de éste. "Toda pretensión a las 'formas puras' sobre el contenido no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno" (Capriles, 1968: 6). Los realizadores del cine militante latinoamericano de los '70 tenían bien claro este debate y definían pertinentemente su trabajo, en función de un objetivo político profundo.

En resumen

Lo que define a un filme como militante y revolucionario es la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable, en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario (Solanas y Getino, 1973).

El cine militante actual toma los aportes de la vanguardia artístico-política de los 60'/70', reformulando las características que

ameritan una modificación acorde a una efectividad en las nuevas luchas sociales. Así “se abren nuevas posibilidades de representación e intentos de 'dar y tomar' la palabra para las realizadoras y los realizadores” (Olivera, 2005). Está claro que la “Democracia” no ha producido una democratización: ya no se pelea contra un Estado militar, pero hay represión, presos políticos e infiltración de los servicios de inteligencia en los movimientos populares; ya no se habla de colonización cultural, pero sí de monopolización/manipulación mediática de los mensajes; las proyecciones no deben realizarse clandestinamente pero, gracias a la autocensura y la internalización de la vigilancia/control, hay muchos espacios que se niegan a la difusión de cine militante.

El cine militante sigue luchando ante un sistema que ha cambiado y por eso -en pos de la eficacia- ha modificado sus procedimientos de trabajo, porque no se trata de una forma de “contracultura” determinada/decidida por la cultura dominante, sino de una forma cultural de resistencia, por eso es silenciada y negada por las culturas legítimas de este sistema. A los realizadores que toman un compromiso (real) con las luchas populares no les interesa legitimarse como grupos de artistas, su campo de acción es otro, pero podemos decir algo más respecto de las nociones estéticas de lo legítimo manejadas por algunos críticos del cine.

No es preciso gastar más tiempo para rebatir los argumentos de los “artistas” de lentes modernos, pero muy lejanos de la mirada de la modernidad, los problemas del cine militante son los problemas de la sociedad y no las preocupaciones de un ínfimo grupo de pseudoautores faro.

Y entonces ¿qué es?

Nuestro trabajo intenta dar cuenta de las transformaciones y contiendas en torno al concepto de *cine militante*, sin ninguna pretensión de clausurar o instituir un único sentido. Los elementos a tener en cuenta son:

- Analizar el proceso histórico, e insertar al cine en la lucha cultural. Mapear las trayectorias de los realizadores.
- Observar las distintas formas de articulación con los movimientos políticos, y las formas de organización y división del trabajo dentro del mismo grupo realizador.
- Dar cuenta de sus reflexiones sobre la forma y la argumentación fílmica en relación con sus criterios de selección temática y de agenda.
- Observar, por último, sus modos de interpelación al Estado, a los medios, a la sociedad y sus formas de intervención política.

El cine militante surge de las luchas (Dodaro, 2005b) como *El rostro de la dignidad* y *Crónicas de libertad* de Alavío, *Diablo, familia y propiedad* de Cine Insurgente, *Obreras sin patrón* del colectivo Kino-Nuestra Lucha, *Grissinopoli* y *Argentinazo* de Ojo Obrero, etc. Todos los grupos nombrados realizan un trabajo integral y no se encargan simplemente de finalizar un documental sin involucrarse con los sujetos en conflicto. Tienen sus diferencias en cuanto a las formas de trabajo, sus reivindicaciones ideológicas y sus articulaciones políticas, pero trabajan el audiovisual cinematográfico en función de una intervención política concreta: hacer visibles los reclamos de los trabajadores de una fábrica recuperada, que es hostigada por bandas mafiosas a las órdenes de un gobernador inescrupuloso (*Mate y Arcilla* de Alavío sobre Zanon-Fasinpat); ayudar a conseguir un fondo de huelga a unos obreros que luchan por mantener su trabajo (La trilogía de Brukman de Kino-Nuestra Lucha); contar la brutal represión policial ordenada por el gobierno argentino en Puente Pueyrredon (*Crónicas de libertad* de Alavío); consolidar un sentimiento grupal de homogeneidad en la organización popular (*Matanza* de 1º de mayo); documentar la lucha y solidaridad con los sujetos movilizadas de las Madres de Plaza de Mayo (*La resistencia* de Cine Insurgente); irradiar una potencia motivadora y comprometida, acompañada por un discurso politizado que está ausente de los medios masivos y es negado por el sentido común académico (*Piqueteras* de Bystrowicz/Mastrosimone/Magud), entre muchos casos más.

Aclaremos que el cine que tiene como temática períodos históricos, sucesos o intrigas basadas en la realidad -aquel que puede ser denominado cine político (Costa Gavras, Gaviria, Arístarain, Bardem, Olivera, Bauer, etc.)- no puede ser considerado como cine militante porque no hay un trabajo de socialización anterior y posterior al film, la obra se concibe como película cuando está terminada, los realizadores no se comprometen con los sujetos involucrados histórica o socialmente más que discursivamente y no se dan circuitos de exhibición populares, ni siquiera alternativos (para no decir que ingresan a un sistema comercial resignando lo poco que les quedaba de “combativos”, viendo totalmente condicionado su trabajo, y son concientes de ello aunque jamás lo vayan a admitir: todos justifican de la mejor manera su compromiso cuando el trabajo ya está hecho). Por todos estos motivos es que no podemos considerar como expresiones de cine militante a los filmes de cine político. Admitimos que estos pueden ayudar a generar una cierta toma de “conciencia social” sobre algunos aspectos de la realidad, pero el cine militante no se caracteriza sólo por esto, porque si así fuera los realizadores se irían tranquilamente a su casa-mundo-escuela-círculo después del registro del material correspondiente para hacer un buen documental y punto. Sabemos que esto no es así.

Según este breve repaso el cine militante existe y no es un cuento, ni una categoría inventada por algunos críticos llevados por una moda “denominadora”. El cine militante actual -como ya lo hiciera en los 60/70'- trastoca los valores artístico-culturales dominantes e institucionalizados, no le habla a ese tribunal clásico que dirime lo legítimo de lo ilegítimo, le habla a un siempre

fragmentado e incompleto sujeto popular, en el lenguaje que sólo el trabajo comprometido utiliza: el de la rebelión. Esa que está latente.

Atravesados por el poder los grupos de cine militante siguen trabajando/politizando - también con errores, debilidades, contradicciones, estupideces- contra la construcción de un ordenamiento social que induce continuamente a despolitizarnos para dominarnos más fácilmente. "La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Si no se comprende esa realidad, se está fuera de ella, se es intelectual a medias" (Álvarez, 1968: 9).

Notas

(1) Por manierismo entendemos alardes técnicos, pirotecnias retóricas, sin inspiración tal como los críticos del S. XVIII lo utilizaban para criticar a aquellos que pintaban a la "manera" de los grandes maestros. Aunque la idea de cineastas manieros es también muy atractiva.

(2) Entre los filmes más importantes se cuentan los realizados por Gierson: Correo nocturno (Night Mail, 1936), con Harry Watt, Mar del Norte (North Sea, 1938) y La canción de Ceylán (The Song of Ceylon, 1934-35), con Basil Wrigh. Pero en cuanto a Alonso creemos que nada inventó respecto a la "ficción documental" realizada por Flaherty al filmar *Nanook of the north*

(3) 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" (Mestman, 2000). Ana Longoni, a propósito del trabajo de los artistas participantes de la muestra de Tucumán Arde de 1968 sostiene que: "En la defensa de la revolución estética a la par de la revolución política, la vanguardia señala una diferencia con los artistas vinculados orgánicamente a la izquierda, al considerar que éstos recurren a contenidos políticos y sociales críticos sólo como 'tema', expresándolos en formatos tradicionales, y manteniéndose dentro del mercado del arte" (Longoni, 1997).

(4) Para ampliar véanse las notas de Martín Kohan y Cecilia Macón en Punto de Vista nº 78, abril 2004 y nº 80, diciembre 2004.

(5) Un interesante desarrollo del concepto ha sido elaborado por Rodríguez, M. G. junto a Dodaro y Marino 2005

Bibliografía

ADORNO, W. Theodor (1936): *Teoría Estética*, Taurus, Madrid.

ALVAREZ, Santiago (1968): en Capriles (1968).

BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno, México.

BAJTIN, Mijail (1989): *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Madrid.

BENJAMIN, Walter (1989): "La obra de arte en la época de su reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires.

BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.

CAPRILES, Oswaldo (1968): "Merida: Realidad, forma y comunicación", en revista *Cine al día*, Caracas, nº 6, 1968.

"Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine". Folleto, marzo de 1971. Reproducido en Solanas, Fernando y Getino, Octavio: *Cine, cultura y descolonización*, Bs. As., Siglo XXI, 1973.

Cine Insurgente, 2002, en web.

CAMPO, Javier (2005 a): *El cine militante del siglo XXI, la lucha en la sociedad del control*, ponencia presentada en el Foro de documentalistas en el marco del 7mo. Festival Nacional de Documentales, organizado por el Movimiento de Documentalistas en Buenos Aires.

CAMPO, Javier (2005 b): *El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas*, ponencia presentada en las 3ras. Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires.

DE CERTEAU, Michel (1999): "La belleza del muerto: Nisard", en *La cultura plural*, Buenos Aires. Nueva Visión.

DODARO, Christian (2004): *Memorias de luz*, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2004.

DODARO, Christian (2005): *El cine militante 2001-2004, cómo meter al Estado en la cuestión*, III Congreso Panamericano de Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

DODARO, Christian (2005a): *Cine político ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?*, Ponencia presentada en las 3ras. Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

DODARO, Christian (2005b): *Memorias, política y estética en el cine político documental (1992 2004)*.

CAMPO, Javier, DODARO, Christian, VÁSQUEZ, Mauro (2005) "Cine militante, una revisión histórica del concepto", en CD *IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: "Las transformaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea. Reflexiones e intervenciones desde la comunicación"*. Villa María, Córdoba, 22 al 24 de septiembre de 2005.

DODARO, Christian, Marino, Santiago y Rodríguez, María Graciela (2005): "La acción colectiva y el cine documental militante en Argentina: una relación conflictiva", en *Making OurMedia: Mapping Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere*, Hampton

Press, San Francisco. En prensa.

DODARO, Christian (2005), "Cine documental 2001-2004, el estado en la cuestión" en *CD III Congreso Panamericano de Comunicación "Integración Comercial o diálogo cultural ante el desafío de la Sociedad de la Información"*, Buenos Aires, Argentina 12 al 16 de julio de 2005.

FERRARI, León (1997): en Longoni, Ana (1997): "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" en AAVV, *Cultura y política en los años '60*, Publicaciones CBC, Buenos Aires.

GRIERSON, John (1931): Manifiesto en www.documentalistas.org.ar

KOHAN, Martín (2004): "La apariencia Celebrada" en *Punto de vista*, abril 2004.

LONGONI, Ana (1997): "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" en AAVV, *Cultura y política en los años '60*, Publicaciones CBC, Buenos Aires.

LUKACS, Georg (1975): *Ensayos sobre el realismo*. Siglo XX, Buenos Aires.

MACÓN, Cecilia (2004): "Los Rubios o del trauma como presencia" en *Punto de vista*, diciembre 2004.

OLIVERA, Cynthia (2005): *Obreras y piqueteras: la representación de género en el cine militante*. Ponencia presentada en las 3ras. Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

RODRÍGUEZ, María Graciela (2005): La beligerancia cultural, los medios de comunicación y el "día después".

RODRÍGUEZ, María Graciela (2004): "Medios, protesta y experiencia en Argentina", en revista *Nómadas*, N° 20, abril, Bogotá, Universidad Central.

SAID, E: *Orientalism*, Berg, Nueva York, 1978.

SARLO, Beatriz (1998): "La noche de las cámaras despiertas", en *La máquina cultural*, Ariel, Buenos Aires.

SCHMUCLER, Héctor (1997): *Memoria de la comunicación*, Biblos, Buenos Aires.

SCHMUCLER, Héctor (1994): "Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción", en revista *Causas y Azares*, N° 2.

VÁZQUEZ, Mauro (2005): *Entre susurros: experiencias, identidades y resistencias de un grupo migrante de mujeres*. Ponencia presentada en las 3ras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Península.

WILLIAMS, Raymond (1997): *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial.

YOLIS, Yvonne "Los Rubios" en www.cinecismo.com/criticas/rubios-los.htm