

PENSAR EL CINE MILITANTE HOY: SOBRE LA ESTÉTICA REALISTA Y LA RELACIÓN ENTRE CINE Y POLÍTICA

POR MAXIMILIANO DE LA PUENTE

EN LA
OTRA ISLA

*Thinking militant cinema today:
on realist aesthetics and the relationship between cinema and politics*

NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre las principales características que definen al cine militante argentino contemporáneo. Con este fin, se nutre de bibliografía especializada de autores que han abordado principalmente el videoactivismo surgido en los años noventa del siglo pasado en adelante, así como sus vínculos con el cine militante revolucionario de las décadas del sesenta y setenta. Más allá de las diferentes coyunturas, sostenemos que el cine militante es aquel que amplía el horizonte de posibilidades de lo visible y decible socialmente en una época determinada, a través de un objetivo contrainformativo, que pone en evidencia aquello que los medios masivos de comunicación hegemónicos se encargan de ocultar sistemáticamente. Abordamos también las posibilidades de una estética realista en torno a este tipo de producciones, y nos referimos a las tensiones que existen entre las preocupaciones formales y políticas en el marco del cine militante actual. Señalamos, finalmente, que la representación de los sectores populares subalternos, a los que este tipo de cine pretende alcanzar como público objetivo, implica una perspectiva que repone las complejidades éticas y estético/políticas de dar cuenta del otro.

Palabras clave: cine, política, militancia, estética, realismo, arte

Abstract

This article sets out to reflect on the main characteristics that define contemporary Argentine militant cinema. To this end, it draws on the specialized bibliography of authors who have mainly dealt with the video activism that emerged in the 1990s and onwards, as well as its links with the revolutionary militant cinema of the 1960s and 1970s. Beyond the different conjunctures, we argue that militant cinema is that which broadens the horizon of possibilities of what is visible and socially decipherable in a given era, through a counter-informative objective, which brings to light what the hegemonic mass media systematically conceals. We also address the possibilities of a realist aesthetic in this type of production, and we refer to the tensions that exist between formal and political concerns in the framework of current militant cinema. Finally, we point out that the representation of the subaltern popular sectors, which this type

of cinema aims to reach as a target audience, implies a perspective that replenishes the ethical and aesthetic/political complexities of accounting for the other.

Keywords: cinema, politics, militancy, aesthetics, realism, art

1. Introducción

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre el cine militante argentino, ensayando una definición posible e indagando, a la vez, en sus principales características y los desafíos de diversa índole que afronta, a la vez narrativos, estéticos, políticos y epistemológicos. Examinamos también la noción de una estética realista aplicada a este tipo de cine, y la tensión que se encuentra en él entre los tiempos políticos, la inmediatez que suele imponer a veces una coyuntura cambiante e inestable, y la necesidad de una elaboración formal con un mayor grado de desarrollo. Concluimos señalando que las mejores expresiones del cine militante son aquellas que propugnan una ampliación de lo visible y lo decible socialmente, en contra de la instalación de una sociedad del consenso y la armonía entre clases, etnias, grupos, colectivos, géneros, diversidades, etc., operando más bien desde el disenso, y a partir de visibilizar los conflictos inherentes a las estructuras sociales propias del capitalismo globalizado.

2. Pensar el cine militante

Como ya hemos mencionado en otro trabajo (de la Puente, 2008), entendemos que el cine militante es aquel que explicita sus propósitos de contrainformación, búsqueda de la transformación social y toma de conciencia en los espectadores. Siguiendo a Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), existen tres rasgos fundamentales de este tipo de cine: una línea divisoria dada por el objetivo político que el filme persigue respecto a la realidad extracinematográfica; la intencionalidad política de los realizadores; y la relación discurso fílmico-realidad-espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica. Para cumplir con estos propósitos, las instancias de difusión y exhibición adquieren un lugar preponderante, con el fin de motivar a la reflexión/acción de los espectadores, mediante la instancia del debate y/o del intercambio entre los colectivos de realizadores y el público. En el cine militante “es el concepto de película lo que se ha modificado, a partir de haberse asumido a la exhibición como parte necesaria del proceso” (De Carli, 2004: 75). Se busca así:

difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma. Es por eso que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, la lucha de clases, etc. (de la Puente, 2008: 2).

Para Javier Campo, por su parte, en el cine militante se encuentran totalmente

entrelazadas las instancias de producción, distribución y exhibición del film. Sus realizaciones están dotadas de “un fuerte contenido político al servicio de la intervención por un cambio social revolucionario” (Campo, 2005: 10). Se trata entonces de una tradición que se encuentra en diálogo constante con cada momento histórico/político. Por eso no es lo mismo el cine militante que se produjo en épocas dictatoriales, durante las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, que las películas realizadas por los colectivos que intervinieron en los años de la postdictadura. Y esto se debe no solamente a los factores sociales y políticos, sino también a la situación tecnológica. No es lo mismo filmar y proyectar con equipos pesados, en dieciséis milímetros, en una condición de clandestinidad durante el contexto dictatorial, que hacerlo con cámaras de pequeño formato, digitales, como ocurrió desde mediados o fines de la década del noventa en adelante.

Insertar al cine en la lucha por la hegemonía y en el debate cultural (Campo y Dodaro, 2006), cuestionando la producción de realidad social como ficción dominante, es un objetivo de primer orden de este tipo de realizaciones. Así como también es de suma importancia pensar las relaciones que los colectivos de cine militante mantienen con el Estado, específicamente con el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la articulación con los movimientos políticos de base popular, “y las formas de organización y de división del trabajo dentro del mismo grupo realizador” (Campo y Dodaro, 2006: 6). Mostrar, testimoniar y denunciar situaciones de opresión e injusticia social son acciones propias del cine militante contemporáneo. Sus producciones se incrementan enormemente en el marco de gobiernos neoliberales como el de Carlos Menem (1989-1999) o el de Mauricio Macri (2015-2019), que desarrollan políticas públicas en favor de los sectores empresariales y en desmedro de los trabajadores. Las maneras en las que este tipo de cine se lleva a cabo se encuentran entonces directamente vinculadas con el tipo de sociedad en la que se insertan, “ya sea para criticarla, transformarla o destruirla” (Campo, 2005: 3).

3. El realismo en el cine militante

Preguntarse por la problemática del realismo es sobre todo formularse interrogantes por la relación entre cine y política, entre forma y contenido, entre la preocupación por los aspectos formales y la necesidad de exponer, mostrar o denunciar alguna zona de la realidad social que suele permanecer invisibilizada en la agenda pública de los medios masivos de comunicación. Una tensión o necesidad de conciliación que se hace evidente en un tipo de cine, como el militante, que tiene como objetivo central la contrainformación. La opción por un abordaje realista o no está en muchos casos en función de la historia que se quiere narrar, y fundamentalmente también de cómo narrarla. Cuando el cine militante contemporáneo se encuentra más alejado de coyunturas densas, como por ejemplo la que aconteció a partir de la crisis económica, política y social del 2001, que terminó con el Gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001), puede permitirse entonces una reflexión con mayor rigor formal en torno al lenguaje audiovisual, porque no está acuciado por el registro de una situación urgente.

En esos casos es tan importante el “cómo” abordar una realidad de la misma manera que el “qué” retomar de aquella.

En el cine militante, en general inscripto dentro del género documental, difícilmente pueda hablarse de un tipo de realismo como aquel elaborado por el cine clásico de ficción, que “evoca la reconstitución de un mundo ficcional caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el verismo psicológico y la aparición de la continuidad espacial y temporal” (Piedras y Sala, 2008: 7). Del mismo modo en que no existe un solo tipo de realismo, ya sea crítico, reflexivo o extrañado, tampoco podemos hablar de los sectores populares, a los que el cine militante busca representar, como un bloque homogéneo, unívoco, sin fisuras ni contradicciones. Más bien al contrario, las mejores películas del cine militante buscan explorar la riqueza y diversidad de estos sectores, en vez de apelar a “comunicar un enunciado de forma transparente” (Piedras y Sala, 2008: 7). Pensar en términos de las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual no significa huir de lo real, sino más bien zambullirse en él, hundiéndose en el plano de lo histórico/social. El objetivo es intervenir ampliando las formas de visibilidad y decibilidad de lo social, en contra de “la división de lo sensible” (Rancière, 2014). El cine militante opera políticamente al recobrar los espacios reprimidos por las estructuras de poder, expandiendo así el horizonte de lo posible (Campo y Dodaro, 2006: 2). Lejos de los esquematismos y las reiteraciones, se trata de poner en evidencia los puntos neurálgicos de una sociedad profundamente desigual. En ese sentido, el cine militante es un tipo de cine contextual, que dialoga intensamente con la realidad social, que reflexiona sobre el tipo de impacto, de intercambio y debate que busca producir en los sectores a los que se dirige. El trabajo tanto sobre el guión como sobre el proceso de investigación en una película que busca producir este tipo de efectos, adquiere entonces un lugar preponderante.

La perspectiva y el punto de vista tienen un lugar central en las películas militantes, que las diferencian netamente de los noticieros televisivos de los medios masivos de comunicación. En acontecimientos como los vinculados a la crisis del 2001, y la represión desatada el 20 de diciembre de ese año, se ve claramente en las imágenes que los documentalistas y los fotoperiodistas se ubican del lado de los manifestantes. Sufren la violencia institucional con ellos, que se descarga también sobre sus cámaras y sus cuerpos. En cambio, las imágenes de los noticieros se encuentran encuadradas siempre desde el punto de vista de las fuerzas de la represión. Comprendemos así que el cine militante es aquel que se encuentra en el ámbito público, “participando de un piquete, de la acción directa, o de la lucha de calles” (Pierucci citado en de la Puente y Russo, 2007: 180).

En ocasiones el hecho al que se refiere la película militante es tan contundente, sus marcas se han fijado tan indeleblemente en la memoria colectiva, que las preocupaciones y las reflexiones en torno a la factura comunicacional y formal quedan claramente en un segundo plano. Es el caso, por ejemplo, del documental *Inundaciones* (2003), del colectivo Santa Fe Documenta, que aborda las inundaciones producidas en la provincia de Santa Fe en el año 2003, y sus consecuencias sociales, políticas, económicas y psicológicas.

Esto es lo que sostiene Pablo Testoni, uno de los realizadores del film:

A diferencia de cualquier otro material que hemos hecho, (particularmente que yo he hecho como [grupo] Matecosido), acá el tema “inundación” es más fuerte que cualquier mirada audiovisual. Entonces inmediatamente el tema era la inundación y la pérdida. Es como que uno se corre de ese lugar de director, de realizador, de camarógrafo, de persona que estuvo como testigo, para hablar directamente del hecho “inundación”. Por ahí, en ámbitos más específicos relacionados a la comunicación, a institutos de periodismo, cuando lo presentamos en Buenos Aires en TEA, o en algún foro de salud, pudimos hablar del hecho comunicacional y abstraernos un poco de la inundación. Pero cuando lo presentamos, mayormente vuelve el dolor, vuelve la pérdida, vuelve la injusticia, vuelve el reclamo. Creemos que, por mucho tiempo en este caso, el equipo de Santa Fe Documenta está por detrás del tema, lejos, y siempre surge lo que pasó: la desidia de nuestros gobernantes y la desprotección frente a un hecho natural (Testoni, citado en de la Puente y Russo, 2007: 181).

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

La problemática de la representación de los otros, de hablar por esos sujetos populares a los que el cine militante busca acercarse, es un dilema central. No se trata de “bajar línea”, o de hacer un tipo de cine panfletario, un cine de propaganda, de lo evidente, que no busque generar preguntas, sino que ofrezca más bien certezas. Las películas no tienen el objetivo de decirles dogmáticamente a los sectores populares lo que ellos deben hacer en sus vidas. Por el contrario, quienes toman la palabra en muchos filmes del cine militante encarnan a estos sectores sociales. Son ellos quienes cuentan sus vidas, sus penurias, su cotidianidad. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *El Tren Blanco* (2004), un documental de Nahuel Garcia, Sheila Perez y Ramiro Garcia, en donde son los protagonistas los que aparecen hablando a cámara, es decir, los propios cartoneros.

En muchas películas del cine militante, el efecto realista está dado por el uso del plano secuencia: es el tiempo real el que sucede delante de la cámara, que se encarga de buscar la acción y de producir a la vez una sensación de falta de mediación del dispositivo cinematográfico, rompiendo con la híper-fragmentación propia de la estética televisiva. Esto es lo que sucede en *El Rostro de la Dignidad* (2002), del Grupo Alavío, una película filmada enteramente en un plano secuencia. Se trata entonces de encontrar una correspondencia entre los aspectos ideológicos y los formales. Tal como sostiene la realizadora Carmen Guarini:

La construcción de un lenguaje político tiene que ver por supuesto con aspectos que hacen a la forma en que se narra, y justamente en cada una de nuestras películas estamos tratando de compaginar y compatibilizar esta relación entre la forma y el contenido. Entonces siempre hay una búsqueda que, desde lo formal, se inserta en una búsqueda que también

es ideológica. Yo creo que todo cine es político. (Guarini citada en de la Puente y Russo, 2007: 184).

El peligro que afronta constantemente el cine militante es la repetición de fórmulas, recursos y procedimientos estético/políticos que alejen a sus posibles espectadores y que, a la vez, vacíen los filmes de sentido. A la par que se persigue un cuestionamiento ideológico, opera también, en las películas más contundentes del cine militante, una renovación formal, una apertura abierta hacia interrogantes no transitados. En estas ocasiones, la estética realista se suspende e intervienen otros recursos y posibilidades, como la animación, las ficcionalizaciones y los efectos visuales.

La urgencia por documentar, denunciar y registrar determinadas coyunturas políticas y acontecimientos que tienen lugar en un momento dado es otra de las características del cine militante. En esos casos, la preocupación por el lenguaje cinematográfico y por los cuidados técnicos pasan a un segundo plano. Se trata de registrar la Historia, en esos momentos. Esa es la tarea más importante. Predomina en estos casos un realismo de tipo testimonial, que intenta dar cuenta de lo que está aconteciendo: una manifestación, una protesta, un corte de ruta, una situación de represión de las fuerzas de seguridad, una asamblea, un evento político, etc., privilegiando siempre un objetivo contrainformativo. Las preocupaciones formales quedan relegadas, muchas veces, en función de las lógicas propias de las manifestaciones y de la represión del sistema. Los documentalistas, como cualquier otra persona, deben en esos casos huir, replegarse, esconderse y correr. Los planos suelen ser poco satisfactorios desde el punto de vista estético. Pero es el valor político, no obstante, el que se impone.

Esto es lo que señala Claudio Remedi, de Boedo films:

Nosotros también somos parte de ese tipo de producción que generó muchos documentales centrados en un acontecimiento, con el objetivo de mostrarlo de forma urgente. Muchas veces los documentales se limitaban al acontecimiento. Muchos documentales empezaban a tener el registro de lo que era una marcha, una asamblea, un corte, entonces había objetivamente una limitación en cuanto a la narración de lo que uno quería contar (Remedi citado en de la Puente y Russo, 2007: 96).

Lo que se impone en esos instantes son los tiempos políticos, la necesidad de tomarle el pulso a la época, de estar al corriente de las urgencias históricas, sociológicas y políticas del momento, que determinan en muchos casos la extensión breve de los filmes: cortometrajes de no más de veinte minutos de duración, para ser discutidos en las asambleas, en los cortes de ruta, en los eventos políticos. Es el caso, por ejemplo, de El Argentinazo, del Colectivo Ojo Obrero, que reenvía a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. La urgencia de los tiempos políticos o de los acontecimientos excepcionales, que irrumpen en un momento dado de forma impredecible, hace que los audiovisuales se alejen de las duraciones más largas del género documental, que suele desarrollar una hipótesis de trabajo y en el que existen instancias de preproducción, rodaje

y posproducción que pueden durar varios años, para acercarse en cambio al reportaje televisivo o periodístico, con cierres de edición mucho más acotados e inmediatos. Al respecto, el documentalista chileno Patricio Guzmán establece una diferencia tajante entre cine y periodismo:

hay como una especie de deseo de filmar, de registrar, de grabar, pero no de hacer cine. Hay que trascender el momento del reportaje, hay que saber cuándo hay reportaje y cuando hay documental, porque son primos hermanos, pero son dos mundos separados (Guzmán citado en de la Puente y Russo, 2007: 100).

Sea a través de formas documentales o que se acercan más al periodismo, el cine militante nunca ha perdido de vista el objetivo contrainformativo. Un objetivo que está dado por la necesidad de mostrar los aspectos ocultos, o dejados de lado, de la construcción de la realidad social que hacen a diario los medios masivos hegemónicos de comunicación. Para la realizadora Lorena Riposati, la lucha contrainformativa es más que clara. Se trata de contar en los filmes, “lo que los medios mienten, lo que los medios desinforman y lo que los medios no hablan, lo que los medios no cuentan” (Riposati, citada en de la Puente y Russo, 2007: 75). Esto se expresa, por ejemplo, en el hecho de dejar de lado las meras estadísticas para centrarse en las historias de vida que se encuentran detrás de las incontables pérdidas que sufrieron los habitantes de Santa Fe en 2003, tal como lo muestra el film *Inundaciones*, de Santa Fe Documenta.

El cine militante se encarga de mostrar la complicidad entre los medios y el establishment político/empresarial para generar consenso social en torno a las relaciones sociales de dominación. La contrainformación opera también complementariamente con el objetivo de formar a los movimientos populares y a las organizaciones políticas, es decir, de colaborar en la construcción de una consciencia ideológica en los sectores populares que están por fuera o en los márgenes del sistema económico. Por eso la instancia de exhibición colectiva de los filmes militantes asume un lugar destacado, porque brinda la posibilidad de generar una experiencia compartida entre el equipo de realización y los sectores populares retratados en las películas. Lo que se observa también es la representación contrapuesta que realizan tanto el cine militante como los medios. Mientras el primero indaga en las problemáticas, las experiencias y la cotidianidad de los sectores subalternos, estos últimos, en cambio, exponen a los piqueteros o a los manifestantes como violentos, con la cara tapada y empuñando un palo. Es el tratamiento que los canales de televisión le dieron en su momento al militante social Darío Santillán, asesinado por las fuerzas de seguridad, en corresponsabilidad con el poder político, el 26 de junio de 2002, en la denominada “Masacre de Avellaneda”, en la que fuera asesinado también Maximiliano Kosteki. Lo que los medios ocultan es precisamente las condiciones de extrema violencia y de exclusión social, política, económica y cultural que padecen estos sectores, bajo el orden neoliberal. El cine militante hace foco allí para indagar justamente en las causas que provocan estas condiciones.

Recurrir a los géneros clásicos es otro de los recursos a los que puede echar

mano el cine militante. Esta es una posibilidad que ya se había dedicado a explorar el realizador Raymundo Gleyzer, a partir de su film *Los traidores* (1973). Tal como lo señala Mariano Mestman, la opción por la ficción y por una estructura narrativa clásica, amparada en el género de la fotonovela, se justificaba porque los integrantes del grupo:

percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en su versión genérica hollywoodense (Mestman, 2001: 16).

Las afirmaciones del propio Gleyzer, en su búsqueda por interpelar a los sectores populares con los recursos del cine clásico, son más que elocuentes al respecto:

Actualmente está casi finalizado el proyecto [...] de una fotonovela que se llama 'Los traidores', en la que en unas 50 fotos se sintetizan las distintas partes del film [...] Pensamos venderlo, por medio de los militantes de la corriente clasista, en las puertas de las fábricas y a 50 pesos, que es un precio insignificante. ¿Por qué hacemos esto? Veo las caras de horror de algunos compañeros al ver que nos valemos de los instrumentos de la colonización cultural una vez más. Porque al valernos de una degeneración del pensamiento humano, cual es la fotonovela, pensamos que lo que hasta hoy ha sido instrumento de dominación de la burguesía puede ser utilizado por el pueblo para liberarse. Basta hacer un recorrido por los barrios populares para observar la eficacia de un instrumento así ¿Cuántas mujeres vemos en sus casas leyendo fotonovelas?, ¿y cuántos obreros las leen camino al trabajo? Pues bien que lean 'Los traidores', que como cuesta barato y es una historia amena y bien contada, se transforma en un modo para hacer entrar en la vida cotidiana la ideología en juego (Gleyzer citado en Mestman, 2001: 18).

Estas afirmaciones de Gleyzer implican un quiebre con respecto a la influencia que el neorrealismo italiano tuvo en el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. El objetivo central de este movimiento estaba muy claro: "Reflejar, lo más fidedignamente posible, la realidad circundante e incentivar una toma de conciencia social" (Paladino, 2001: 56). Sus operaciones estéticas básicas implicaban el rodaje en escenarios "reales", en locaciones al aire libre, en vez de usar los estudios cinematográficos, la utilización de escenografías y de luces naturales, así como el empleo de actores aficionados (Campo, 2005: 6). El cine latinoamericano, con realizadores como Fernando Birri, se sintió fuertemente interpelado por esta corriente, puesto que le permitía "hacer

cine sin estudio con una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza, volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas” (Paladino, 2001: 74).

En relación con la problemática del realismo en el campo más amplio del documental audiovisual contemporáneo, es interesante pensar en las modificaciones sustanciales que la emergencia de las tecnologías digitales, así como el fin del mundo bipolar, con la caída de los socialismos realmente existentes, trajeron aparejadas, desde los años noventa del siglo pasado en adelante. Retomamos brevemente, en los párrafos siguientes, algunas reflexiones que desarrollamos en nuestra tesis doctoral (de la Puente, 2019) al respecto, aplicadas en este caso al cine militante. Las tendencias actuales que marcan el retorno de lo real parten “de una definición más compleja de la realidad como algo construido, inaccesible en sí mismo y como un todo” (Brownell, 2013).

El género documental ha pasado de representar la realidad a negociar e interactuar con ella, convirtiéndose en una suerte de combinación de la realidad de las experiencias de los creadores con sus intentos por comprenderla. El realizador irrumpe, marca, deja huellas en el espacio fílmico, realiza un acto performativo que incide sobre este último. De esta forma, se produce una ampliación del campo del cine documental en las últimas décadas, tanto desde el punto de vista cognitivo, como desde el retórico, estético y epistemológico. Las películas de cine político contemporáneas problematizan fuertemente la relación que mantenemos con aquello que denominamos “realidad”, a la vez que exponen el carácter de construcción social de la misma, y utilizan distintos procedimientos, estrategias narrativas y recursos estéticos para dar cuenta de la artificialidad de todo hecho significativo que pretenda abordarla. Es el caso, por ejemplo, de *Seré millones* (2013), que para narrar la expropiación de cuatrocientos cincuenta millones de pesos que militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo tomaron del Banco Nacional de Desarrollo en 1972, se vale de reconstrucciones ficcionales, animaciones y especialmente de la utilización de un humor corrosivo, que suele estar ausente en los filmes más convencionales pertenecientes al cine social y político.

Con la irrupción del giro subjetivo en el género, desde los años noventa del siglo pasado en adelante, junto con la revolución en el espacio de representación que tuvo lugar a partir del uso masivo de las técnicas de retoque digital, el ámbito fotográfico comienza a desvanecerse o al menos, a ponerse seriamente en cuestión. Si al giro subjetivo se le agrega, un documental que se acerca al dibujo - un documental dibujado -, el problema es preguntarnos si esto es un documental, si sigue siendo un documental una pieza que no tiene el registro fotográfico como marca esencial, porque el documental basaba su objetividad y capacidad de captar la realidad en que existía un artefacto que se planteaba captar la realidad mecánicamente sin vestigios de subjetividad (Gifreu Castells, 2013).

El teórico español Josep María Català sostiene que el cine documental pertenece a lo que denomina como “la era de la verdad”, mientras que a esta supuesta “era de la post-verdad” en que vivimos, le correspondería el término de “cine de lo real”. Paradójicamente o no tanto, en expresiones documentales contemporáneas, como el comic documental o la novela gráfica documental, desaparece el vínculo fotográfico con la realidad, por

lo que el carácter de ficcionalización parece aumentar significativamente, de la misma forma en que una película con imagen fotográfica resulta ser muy verosímil por más alejada de la realidad que se encuentre. Y esto es así porque la forma documental es mucho más amplia que la forma fotográfica. Sin embargo, en el género documental, aún en sus formas contemporáneas, toda propuesta estética, cualquier recorrido formal que se elija, se realiza siempre sobre una determinada concepción de lo real, solo que este compromiso ético y político con lo real adquiere ahora maneras novedosas. Como sostiene Català,

la huella dejada por la realidad sobre un soporte ya no es la base del documentalismo expandido contemporáneo, sino que en el cine de lo real existe el compromiso de explorar a fondo esa entidad ambigua y compleja a la que denominamos realidad. El cine o el cómic de ficción buscan darle realismo a lo imaginario, mientras que las nuevas vertientes del documental lo que persiguen es moldear imaginativamente algo que fue concebido como real en algún momento (Català citado en Gifreu Castells, 2013).

Con la irrupción irreversible de las imágenes digitales, ingresamos entonces en el ámbito de la imaginación. Estas nuevas manifestaciones escénicas que abrevan en el documentalismo son impensables “sin el condicionamiento de los medios de composición digital de la imagen, la omnipresencia de la televisión llamada interactiva, y el no siempre detectado protagonismo de la realidad virtual en nuestra experiencia cotidiana” (Sánchez, 2013: 97). Hemos dejado “la realidad” de lado y entramos en una nueva dialéctica entre realidad y ficción. Los conceptos de testigo, testimonio y memoria se alteran, cambian, se modifican dentro de las nuevas formas que asume el documental contemporáneo. Las narrativas de los testigos son el punto de partida de un proceso de investigación, nunca el de llegada. Lo que afirma se pone en juego con muchos otros discursos y recursos estéticos, en donde todo se encuentra en el mismo plano. Surge la posibilidad de un nuevo tipo de documental, el del recuerdo como plataforma de trabajo, en lugar de como resultado. Esto es lo que se observa en documentales como *Los rubios* (2002) y *M* (2007), de Albertina Carri y Nicolás Prividera respectivamente, en los que las historias y los testimonios de compañeros de militancia de los padres desaparecidos de los directores se entrelazan e incluso son puestos en cuestión, a través de la utilización de diversos recursos y procedimientos estéticos. Pero hay que recordar que, por más dispositivos ficcionales que ponga en juego el cine documental, existe siempre un compromiso testimonial que funciona como anclaje y que lo aleja del género ficcional.

4. Conclusiones

Ya sea que se trate de abordar acontecimientos históricos o movilizaciones sociales contemporáneas, ya sea que busque establecer las causas de una situación de represión, o de las condiciones que garantizan la violencia y la inequidad social en esta fase

del capitalismo globalizado, el cine militante actual se pregunta por las dinámicas de las luchas sociales, entra a las casas de los habitantes de los sectores populares, muestra sus cotidianidades, sus saberes, sus alegrías, ausculta el ambiente de las ciudades, construye más que representa, en suma, lo real social. Porque está claro que las prácticas artísticas no se encargan de reflejar mecánicamente la realidad de la infraestructura económica, como sostendría una perspectiva marxista dogmática, sino más bien de dar cuenta de lo común, elaborando memorias privadas y públicas, personales y colectivas, mediante las que participa en las disputas por los sentidos sociales. El cine militante interviene así en “la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación” (Campo y Dodaro, 2006: 3).

Consciente o inconscientemente, explícita o implícitamente, el cine militante supone el desafío epistemológico que implica el conocimiento del otro: las preguntas por el qué y cómo se representa a esos otros a los que sus películas se dirigen, y a quiénes a la vez retratan. El realismo, en tanto constructo sociocultural, se encuentra asociado a lo que Burch (1995) denominó como “Modo de Representación Institucional” (MRI). Se trata, bajo este sistema, de generar una suerte de ilusión de realidad inmanente, que busca naturalizar “determinaciones sociales, económicas y simbólicas” (Campo y Dodaro, 2006: 4). Pero el cine militante opera precisamente en sentido contrario, en la medida en que en él no hay inmanentismo posible. En vez de abonar a formas enunciativas fosilizadas, la mejor tradición del cine militante, junto con sus correspondientes actualizaciones, es aquella que busca la ampliación del horizonte de lo decible y lo socialmente visible, la que opera por disenso, más que por consenso social. El cine sigue siendo militante en tanto da cuenta de que lo que entendemos por realidad social es una construcción conflictiva, en la que intervienen sectores antagónicos con intereses opuestos, y en el que actúa, en definitiva, una necesidad de transformación estético/política acuciante, que trasciende a las coyunturas, a los gobiernos y a los tiempos políticos.

Bibliografía

- Brownell, Pamela (2013). “Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales”. Ponencia presentada en el III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_publi/brownell_pamelacc.pdf
- Burch, Noël (1995). El tragaluz del infinito. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Campo, Javier (2005). “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. Disponible en: <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/Campo-Discursos.pdf>.
- Campo, Javier y Dodaro, Christian (2006). “LOS RUBIOS NO, QUÉ ES EL CINE MILITANTE”. Question/Cuestión, vol.1, nro. 11. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/220>
- De Carli, Guillermo (2004). “Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del

documental en Argentina". Zigurat, vol. 5, nro. 5. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros.

de la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2007). El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo. Buenos Aires: Tierra del sur.

de la Puente, Maximiliano (2008). "Cine Militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual". La Fuga. Revista de cine. Disponible en: <http://lafuga.cl/cine-militante-i/13>

de la Puente, Maximiliano (2019). Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015. Buenos Aires: Eudeba

Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002). El cine de las historias de la revolución. Buenos Aires: Altamira.

Gifreu Castells, Arnau (2013). "El documental interactivo como nuevo género audiovisual". Tesis doctoral UPF. Disponible en www.doc.ubi.pt/14/teses_arnau_castells.pdf

Mestman, Mariano (2001). "Postales del cine militante argentino en el mundo". Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, nro 2. Buenos Aires.

Paladino, Diana (2001). El cine: Itinerarios de celuloide. Buenos Aires: E. P.

Piedras, Pablo y Sala, Jorge (2008). "Realismo y subjetividad en el teatro y el cine argentinos de la década del sesenta". Ponencia presentada en el IV Coloquio Internacional de Teatro: "El teatro Iberoamericano y los años sesenta". Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.

Rancière, Jacques (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo.

Sánchez, José (2013). Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Bio:

Maximiliano Ignacio de la Puente (CONICET, IIGG, UBA, UNA) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Correo electrónico: maxidelapuerta@gmail.com