



EL PUEBLO EN DISPUTA

Reseña: Pinto Veas, Iván (2024). *El pueblo en disputa. Debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*. Buenos Aires, 275 p.

POR NATALIA TACCETTA

Los riesgos de la vida precarizada con el ascenso de las derechas globales exigen volver a discutir ideas elementales sobre soberanía y libertad de reunión de cara a defender los fundamentos de la democracia y sus instituciones. El archivo cruel contemporáneo nos recuerda las promesas de felicidad incumplidas y la crítica necesaria al optimismo neoliberal. En este marco, parece una quimera preguntarse por la aparición del pueblo en la escena, más allá de sus modos de instrumentalización. Es precisamente eso lo que hace Iván Pinto Veas en *El pueblo en disputa. Debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*, como si se aferrase a la ilusión de recuperarlo. No a partir de la esperanza de algo necesariamente bueno, sino para tironear de ella, volverla a pensar y recuperarla para las vidas que combaten el horizonte de la derecha actual. La esperanza como pedagogía de la incerteza, del todavía no del que hablaba Ernst Bloch y que hoy se presenta como una lejanía destinal apenas relampagueante.

En un momento donde el pueblo parece faltar de modo definitivo –“pueblo” como “nosotros” que se constituye performáticamente en el espacio público cobijado por las garantías democráticas-, el libro desafía con un *telos* inconformista que está en el pasado, en el cine de los años sesenta y setenta, cuando las fantasías revolucionarias se enlazaban con un mundo más igualitario y no con un futuro anarco-capitalista del sálvese quien pueda, el mercado y las redes. Pinto Veas vuelve a las películas, una y otra vez, a observar sus detalles, a pensar sus estructuras argumentativas, a revisar sus propuestas ideológicas, a analizar su montaje. Recontextualiza como escritor generoso, sorprende como teórico del cine que ha leído todo. Y vuelve de algún modo sobre preguntas que parecen hoy perdidas para siempre: ¿hay utopías posibles? ¿el pueblo formará parte de ellas?

El libro pone en el centro de la discusión al pueblo como categoría teórica. Proveniente de la filosofía política y habiendo atravesado los últimos años avatares en Latinoamérica que la vinculan con el estallido, la revuelta o la pueblada, el libro se centra en la recuperación filosófica y visual de la noción para dejar de leerlo en términos de desaparición y pasar a pensarlo a partir



de su insistencia, constituyendo un archivo de lo que persiste. De ahí que Pinto Veas sostenga que el libro retoma “el lugar del cine y la imagen” (2024: 11), como si de una cosa de otro tiempo y otro lugar se tratara, no negando ni la omnipresencia del *streaming* ni de la aceleración digital de la vida post-pandemia, pero sobre todo no asumiendo como saldado el disenso por el ascenso de las derechas ni resignadas nuestras emociones políticas. Muy por el contrario, nuestro tiempo del desencanto exige después de leer *El pueblo en disputa* volver sobre el pueblo para pensar en y más allá del cine, y volver sobre el cine para imaginar la verdad del pueblo.

Entre la conversión tropicalista de Glauber Rocha, el manifiesto de los cineastas por la Unidad Popular, la crítica al Tercer cine de Fernando Solanas y Octavio Gettino, la referencia monstruosa de *La hora de los hornos* (1966-1968) y una suerte de anti cine Luis Ospina, el libro se dedica a un trabajo de análisis, diferenciación, visualización, exploración del pueblo y sus modos de aparecer. Soberanos, múltiples, heterogéneos, desajustados, parodiados, faltando y apareciendo, los pueblos del cine nos plantean interrogantes en el presente mientras parecen agotarse las perspectivas contemporáneas de revolución social y mientras utopía y barbarie forman parte de un vocabulario que recuerda nuestra fragilidad.

Pinto sigue de cerca la cesura biopolítica entre *bíos* y *zoé* que Giorgio Agamben encontraba en los griegos, en sus arqueologías medievales y en las democracias contemporáneas. Y se posiciona justo allí donde se rozan apenas en los cines del Tercer Mundo, cuando la vida sensible se convierte en la vida calificada del soberano que disputa. En este marco, parece insoslayable la referencia a Judith Butler en el título del libro y la disputa parece resolverse de a ratos en lo que el autor llama el “mito del pueblo” siguiendo perspectivas de Diego Tatián, Étienne Balibar, Marilena Chaui y Jacques Rancière, entre otros. Pensándolo como autoproducción, que es monstruosa y sagrada al mismo tiempo, el pueblo es sagrado como en el derecho romano arcaico, es decir, puede ser “entregado a los dioses” sin reproche jurídico de ningún tipo.

Pinto Veas vuelve sobre los argumentos centrales de *El desacuerdo* y encuentra allí al menos uno de los buenos motivos de su búsqueda: el pueblo no es una clase entre otras. Es, como propone Rancière, el desafío anclado en “la clase de distorsión que perjudica a la comunidad y la instituye como comunidad de lo justo y de lo injusto” (cit. Pinto Veas, 2024: 36). Para responder a esta distinción, Pinto Veas vuelve sobre el cine político para discriminar géneros y militancias, que permiten comprender algunos matices de lo político actual, volviendo visible/haciendo sensible como quería Georges Didi-Huberman, para desgarrar la aparición política del pueblo, sus determinaciones plurales, coexistentes, impotentes. Retoma la idea de exposición que, si bien elabora también en trabajos anteriores, el autor vincula en este libro a la reproductibilidad técnica y sus dinámicas de automatización -que secularizan y democratizan, pero también condenan-, y a los derechos políticos que surgen exclusivamente de ella. Así, adhiriendo a algunas apuestas benjaminianas, *El pueblo en disputa* se encamina a recorrer las figuraciones, las apariciones, las modulaciones y los espectros del pueblo.

El pueblo emancipado, el revolucionario y el que falta se instituyen en los bloques de movimiento-duración que Gilles Deleuze leía en el desplazamiento de lo clásico a lo moderno, de lo institucional a lo político, y sobre lo que Pinto toma posición como en las imágenes de



Eisenstein, Pasolini o Brecht, volviendo política su indagación e irradiando una retórica compleja, que interroga a los estudios sobre cine tanto como a la historia conceptual, a la estética tanto como a la teoría política. La imagen del pueblo es en el libro lo que con Walter Benjamin podría llamarse una imagen operante, que interroga el aparato de producción teórico con, de, en, desde y contra el cine. Latinoamericano, político, militante, revolucionario, negro, tercermundista, menor, deconstructivo, estatal, marginal, clandestino, orgánico, traidor, alegórico, vanguardista y popular, fracasado y potente, el cine en el libro de Pinto se asienta sobre contradicciones que proponen al pueblo como prisma a través del cual pensar lo latinoamericano en sus cruces entre la estética y la política.

Cuando se centra en Rocha, *El pueblo en disputa* se aboca a pensar la relación entre imagen y pueblo a partir de figuraciones que son teóricas, retóricas y hasta táctiles: fricción, desencuentro, tensión son las claves de su lectura de *Tierra en transe* (1967). Este film, punto de quiebre para el director brasileño y que inaugura la etapa tropicalista del *cinema novo*, interroga la coyuntura nacional, a partir de estas tres claves, exploradas en su desborde y asumiendo la exuberancia como matriz a partir de la cual elaborar la relación entre el pueblo y el poder. Lejos del neorrealismo de otros momentos del movimiento, Rocha aquí no le teme a nada y Pinto Veas subraya la trama trabada entre el kitsch y el exceso, entre la antropofagia y la mostración del margen. La épica de otros cines políticos se transforma aquí en la convergencia entre Brecht, Eisenstein, Artaud, Andrade. Así, entre la distancia, la crueldad, el modernismo y el hambre, Rocha explora la violencia que, con justicia, Pinto Veas reconoce como didáctica y anticipatoria y que, en nuestra temporalidad del desarreglo permanente, se identifica como permanente.

El pueblo en disputa habla de la “revolución de Rocha”, que opera evadiendo los esquemas norteamericanos, los laberintos socialistas y la instrumentalización de la izquierda. Rocha no se arroga la comunicación directa con el pueblo, sino que asume un lugar de desplazamiento complejo en el que implica atender a la afectividad promovida por la imagen, a sus escenas y ritmos, evitando proselitismos irreflexivos. Vanguardia y modernismo se vuelven a enfrentar y, de alguna manera, en *El pueblo en disputa* la estética del sueño le gana la pulseada a la teoría del Tercer cine. Rocha confía en el cineasta como agente revolucionario cuando, preguntándose por los medios de producción, exhibe al pueblo no como una proyección domesticada de algunos iluminados, sino a partir de lo que llamará en la *Estética del sueño* “fuerzas irracionales de las masas pobres” (cit. 2024: 101). Hoy revisariamos esta oposición entre pasión y razón, en otros términos -más cercanos a la racionalidad afectiva que las metodologías en ciencias sociales nos exigen pensar-, pero se vuelve clara la querrela al intelectual que dirige sin ensuciarse las manos, sin animarse al “transe” con la masa anónima, ambivalente y caníbal, pero siempre menos monstruosa que los progresismos. Precisamente, lo político en Rocha es para *El pueblo en disputa* eso que emerge en el flujo entre el poder humano y el monstruo. Resulta de una producción que es política y estética y se convierte en un límite normativo que hasta separa y desgarran nuestras asunciones sobre lo inhumano y lo bestial.

El capítulo dedicado a Raúl Ruiz trabaja, principalmente, las materialidades audiovisuales y políticas que surgen de *El realismo socialista*, film interrumpido por el golpe militar en Chile



en 1973 y reconstruido integralmente por Valeria Sarmiento en 2023. Pinto Veas lo propone como “dispositivo de complejidad” (2024: 130) en el pensamiento sobre lo político, convencido igual que Ruiz y Rocha, de que “el pueblo no es algo simple” (130). Pinto sigue de cerca el Ruiz de la llamada “Invención de Chile” y con esta el modo en que funcionó la circulación del saber, las apropiaciones entre la cultura alta y la popular, los modos de la simulación y las opacidades con las que el pueblo se presentó en distintos períodos del cine ruiciano. Con todo, Pinto decide tomar distancia de estas estrategias para reflexionar sobre los diálogos que el cine estableció con lo político y algunos esencialismos, incluyendo, nuevamente, la pelea con Solanas y Gettino, pero también los desafíos comportados por Walter Benjamin, André Bazin y Siegfried Kracauer. Desde el melodrama de clases – *Palomita blanca* (1973)- a *El realismo socialista*, Pinto traza una cartografía de la chilenidad, entre el barroco y el allendismo, entre la ficción y el gobierno. Siempre intentando ver de qué modo los films pueden ser agentes de una revisión de la historia y los personajes una traducción posible de sus lógicas y transformaciones.

El realismo socialista espeta con un diálogo lapidario que Pinto Veas reproduce con justeza:

- Bueno, y la revolución, ¿cuándo la hacemos?
- La revolución se hace cuando la gente está descontenta.

Claramente, la revolución -la revuelta, el estallido- llega siempre tarde a la felicidad. Como propone Butler en diversos trabajos, el impulso de sublevación y sus gestos acaecen cuando la humillación ha sido demasiado grande y cuando el coraje da la certeza de que “la opresión no debe soportarse por más tiempo” (2016: 21). Sobre esto también trabaja *El realismo socialista* y, con el análisis de algunas secuencias -entre pesadillas y ahorcamientos-, Pinto Veas plantea la pregunta central de muchos autores contemporáneos: ¿cómo pensar la constitución de ese pueblo visual? ¿Cómo se ve el pueblo? ¿Cómo se escucha? ¿Cómo sueña? No cualquier pueblo: el de la Unidad Popular, el pobre, del desclasado, el aspiracional. El pueblo latinoamericano.

El pueblo en disputa se completa con una parada en *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo y la referencia a otras exploraciones del Grupo de Cali, sus lazos con el cineclubismo y la crítica de cine. Es en las páginas sobre este film donde convergen muchas de las buenas ideas del libro. Entre la pornomiseria y la iconoclasia, el film problematiza el pueblo desde adentro y desde afuera. Tramposo con la tradición, impiadoso con el espectador, *Agarrando pueblo* se asienta en ese umbral, esa cesura delgada entre la diégesis y el sentido común; entre el breve viaje del artista y la conciencia de clase de la audiencia. En el centro, la imagen crítica, que fisura la totalidad de nuestras asunciones biempensantes y la hipocresía de nuestras almas bellas.

Agarrando pueblo aparece como contra-imagen que busca volver evidente la naturalización y sus procesos, la introyección de la miseria y sus epifenómenos, el hambre y la mugre. Pinto Veas busca aquí la verdad de las potencias de lo falso de esa suerte de “situación construida” que es el film de Mayolo y Ospina. Situación que exploran para burlarse del cine de explotación de la miseria y explorar antídotos posibles para ese mal latinoamericano.



Sobre lo disputable

Pinto Veas recorre todos estos modos de aparición, que son también formas del ocultamiento, a partir e indagar sobre el encuadre, el montaje, la puesta en escena, las referencias intertextuales. A la pregunta de Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* sobre si el cine es capaz de sacar del closet al pueblo, Pinto Veas responde que sí, que puede, incluso esquivando la sobreexposición y la subexposición para no entregarlo al desvanecimiento.

Revisita la retórica de la izquierda y sus narrativas del fracaso para enfrentar un presente que debemos criticar. El cine político que explora se preguntaba sobre si la política o las armas, sobre si solos o juntos, sobre si gobierno o clandestinidad. Hoy queda abierta aquella cuestión de Deleuze con la que *El pueblo en disputa* dialoga siempre: dónde, cómo, cuando aparecerá “el pueblo que falta” y hasta qué punto será posible mirarlo a los ojos y ser conscientes de formar parte de él.

Con su categoría dúctil de pueblo, Pinto Veas rastrea las formas en las que el cine político logró una suerte de inervación corporal colectiva para decirlo con Benjamin, una toma de posición para decirlo con Didi-Huberman, un dispositivo político para pensar la larga tradición que va de la *oikonomía* a la *dispositio* de Foucault a Agamben. ¿Será que se asiste como en los sesenta al espectáculo que mediatiza y ocupa toda la vida social? ¿Será que asistimos a nuestra propia aniquilación como goce estético de primer orden? *El pueblo en disputa* alerta y hace reparar seriamente en la aparición como problema y en la sensatez –o la utilidad para la vida– de plantearse estas preguntas. Hoy, que “pornomiseria” significa solo miseria y que apenas quedan ideas para la profanación. Mientras, una línea de *Tierra en transe* a la que aferrarse como a un rencor: “los ricos nunca piensan que un día pueden despertar los pobres”.

Referencias

Butler, Judith (2017). “Revuelta”. En Georges Didi-Huberman, *Insurrecciones*. Museu Nacional d’Art de Catalunya y Jeu de Paume.

Natalia Taccetta (IIGG, UBA/Conicet/IIAA, UNA)

ntaccetta@gmail.com

Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), doctora en Filosofía por la Universidad de París 8 y doctora en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES - UNSAM). Es magíster en Sociología de la Cultura por el IDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es investigadora adjunta del CONICET, docente e investigadora de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes, donde dirige el Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales. Es parte del Seminario de Géneros Afectos y Política (SEGAP) y sus temas de investigación son la estética, la filosofía de la historia, los estudios visuales, los estudios sobre cine y la teoría de los afectos.