

MONOGRAFÍA DE TRABAJO DE GRADO

**ESTÉTICA Y POLÍTICA DE UNA EXPERIENCIA MILITANTE:
UNA APROXIMACIÓN A “LO POLÍTICO” EN EL CINE**

FÉLIX RAFAEL TORRES IGLESIAS

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO**

SANTIAGO DE CALI

2023

RESUMEN

La presente monografía se preocupa por establecer una aproximación al significado de “lo político” en el arte cinematográfico. Para lograr esto, primero se retoman los planteamientos de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard sobre las definiciones de “la política”, “lo político” y “lo político en el arte”, para construir una síntesis y proponer un criterio propio basado en estas reflexiones. Segundo, se exponen las posturas de Vicente Sánchez Biosca y Jacques Rancière sobre la definición del “montaje” y se establece una relación con la definición de “lo político” en el cine previamente acuñada. Por último, se presenta un análisis del medimetroraje *Chircales* (1972) enmarcado en las coordenadas conceptuales descritas en los apartados anteriores, para observar cómo desde esta poética militante específica, enmarcada dentro de las ideas comunes sobre “lo político en el cine” y el “cine político”, también se puede descifrar la presencia de “lo político” desde una perspectiva estético-política.

Palabras clave: Estética y política, Cine Militante, Cine político, Lo político en el cine.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	8
1. LO POLÍTICO	8
1.1. «La política» y «lo político»: hacia otra perspectiva	9
1.1.1. Jacques Rancière: la «política» como disenso.	9
1.1.2. Chantal Mouffe: la dimensión ontológica de «lo político».	10
1.1.3. Nelly Richard: la naturaleza intensiva de «lo político».	12
1.2. «Lo político» en el arte	14
1.2.1. Jacques Rancière: «estética de la política» y «política de la estética».	14
1.2.2. Chantal Mouffe: la «dimensión política del arte» y la «dimensión estética de lo político».	16
1.2.3. Nelly Richard: la «dimensión política» y la «dimensión estética» del arte.	18
1.3. Otra mirada sobre “lo político” en el cine	21
2. EL MONTAJE	24
2.1. Una (in)visible ambigüedad	25
2.1.1. Idea(s) dominante(s).	26
2.1.2. Un problema signifiante.	28
2.1.3. Principio de construcción y modernidad artística.	30
2.1.4. La disciplina del caos.	32
2.2. Otra mirada sobre el montaje cinematográfico	36
2.3. “Lo político” y “el montaje”: una síntesis	38
3. Estética y política de un experiencia militante: Chircales (1972)	40
3.1. El entramado de relaciones contextuales.	43
3.2. El origen de Chircales (1972).	47
3.3. El comienzo de una auténtica sensibilidad cinematográfica.	49
3.4. El complejo proceso de filmación de Chircales (1972):	52

3.4.1. La investigación y la “observación participante”.	52
3.4.2. Financiación: autogestión y complicidad.	53
3.4.3. Método , aproximación y realización.	54
3.5. La lectura dominante sobre “lo político” en Chircales (1972).	56
3.6. Otra lectura sobre “lo político” en Chircales (1972).	60
4. Anotaciones finales	63
BIBLIOGRAFÍA	
65	
FILMOGRAFÍA	65

AGRADECIMIENTOS

A mis papás por el amor, la paciencia, el apoyo y el sostenimiento permanente.

A mi hermana por comprenderme y escucharme.

A Ramiro Arbelaez, Manuel Silva y a Antonio Dorado por la comprensión y la paciencia.

A Sofía, Paola, Daniel, Natalia, Camilo y Ruth por escucharme y darme ánimos cuando más lo necesitaba.

Al parche de Uniresistencia: con ustedes comprendí la dimensión política de la existencia.

A quienes en algún momento en medio de una farra me preguntaron por el tema de mi trabajo de grado y me escucharon soltar un discurso que nada que ver con la rumba.

INTRODUCCIÓN

En una de las secuencias iniciales de *Chircales* (1972)¹, en la pantalla se observa la mano de un hombre untando de tinta su dedo índice, para luego limpiarlo con un trapo blanco y despedirse con una sonrisa de alguien que está fuera de cuadro. Mientras tanto, la voz de un hombre anciano está diciendo lo siguiente: “Nosotros somos liberales porque somos hijos de héroes. Todos los Castañeda hemos sido liberales: papá Juan, papá Pastor: todos nosotros. Todos somos bastantes y ninguno se ha voltiao”. Luego, la pantalla muestra una multitud -en su mayoría hombres- formada en fila al costado derecho de una mesa, haciendo lo mismo que el hombre del fragmento visual anterior: untar su dedo índice con tinta, colocarlo en un papel y limpiarse el dedo con un trapo. Mientras tanto, la voz del hombre anciano continúa:

Liberales hasta la tierra que tendremos que comer. Y eso es lo que nosotros hemos sabido qué es la política. En la votación se ve a uno que les queda la tinta en el dedo: la una roja y la otra es azul. Yo creo que la azul es la conservadora y yo digo que la roja tenemos que ser los liberales. De resto yo nunca he conocido más política sino esos dos no más, así en esas votaciones (Rodríguez y Silva, 1972).

¿Qué es “lo político”? La imagen descrita con anterioridad refiere una definición común y difusa sobre el significado de este concepto: aquello que está relacionado con la organización y administración de una sociedad por parte de su gobierno; la gestión del poder gubernamental sobre el ordenamiento de una comunidad específica. Pero también describe una experiencia propia de “lo político” de las tierras colombianas: una tradición familiar sobre la configuración del orden simbólico de la sociedad. De acuerdo con estas definiciones, “lo político” se puede entender también como un espacio en el que se definen los intereses y las necesidades de una sociedad, y en el que se negocian las decisiones y los recursos que afectan a las personas y a los grupos involucrados. Por lo tanto, “lo político” no se limita únicamente a las instituciones gubernamentales, sino que se extiende a todos los ámbitos de la vida social en los que se discuten y se toman decisiones que afectan a la comunidad en su conjunto. “Lo político” se refiere a todo

¹ *Chircales* (1972) es la primera película dirigida por Marta Rodríguez y Jorge Silva. Es considerada como una de las películas fundacionales de los movimientos cinematográficos conocidos como *Cine político colombiano* y del *Nuevo Cine Latinoamericano*. En este mediodocumental, los realizadores muestran la cotidianidad de una familia que se dedica a la producción de ladrillo artesanal en los latifundios ubicados a las afueras de la ciudad de Bogotá (Colombia), mientras explican las lúmperrimas condiciones de contratación que tiene como efecto principal la precarización de sus vidas.

aquello que tiene que ver con la organización, la gestión y el ejercicio del poder en una sociedad, y que implica la toma de decisiones que afectan a las personas y a los grupos involucrados en esa sociedad.

¿Qué relación existe entre el cine y “lo político”? Desde hace varias décadas, existe una tendencia a ubicar “lo político” en el arte cinematográfico en la manera en que las películas abordan “temas políticos y sociales”, y cómo utilizan la narrativa, la imagen y el sonido para hacer una crítica, expresar una opinión o crear conciencia sobre problemas relevantes. Por consiguiente, se define como “cine político” a las películas que tienen un mensaje político o social explícito y que buscan crear conciencia sobre temas importantes, como la justicia social, la igualdad de género, la libertad de expresión, los derechos humanos, la lucha contra la opresión, entre otros.

La presente monografía tiene dos objetivos principales: primero, problematizar el significado de “lo político” en el cine, proponer una redefinición y establecer las relaciones que puede establecer con el “montaje cinematográfico”; segundo, determinar la presencia de la redefinición “lo político” en el medimetraje documental *Chircales* (1972), dirigido por Marta Rodríguez y Jorge Silva.

Para lograr esto, el trabajo se ha dividido en tres partes. En un primer momento se expondrá la postura de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard respecto a las definiciones de “la política”, “lo político” y las relaciones que pueden establecer con las prácticas artísticas, para luego definir una postura propia respecto a “lo político” en el cine. Luego, a partir de los planteamientos de Vicente Sánchez Biosca y Jacques Rancière, se explorarán diferentes posturas respecto al significado del “montaje” en el mundo del arte y el “montaje cinematográfico”, para luego asumir una mirada particular. Finalmente, se relacionarán las posturas acuñadas respecto a “lo político” y al “montaje cinematográfico” para establecer los criterios que determinarán la presencia de “lo político” en la película mencionada con anterioridad.

I
LO POLÍTICO

«La política» y «lo político»: hacia otra perspectiva

Jacques Rancière: la «política» como disenso.

El filósofo francés Jacques Rancière (1996, 2013b) define «lo político» como el encuentro de dos procesos heterogéneos: el del gobierno, denominado «policía»; y el de la igualdad, denominado «política». La «policía» es legitimación e imposición de un orden que define modos de ser, hacer y decir; es un proceso que asume la característica del consenso y es una constitución simbólica de lo social que le hace daño a la «igualdad». La política, por el contrario, es un espacio y un tiempo específico que subvierte el «orden policial» y asume la característica del disenso. Ambos procesos determinan un «reparto de lo sensible» (Rancière, 2009), es decir, una distribución de espacios, funciones y capacidades de los cuerpos y voces que las habitan. La “redistribución” propia de la «política» sucede cuando los cuerpos y las voces que no eran tenidas en cuenta lograron articularse entre sí para hacer perceptible e inteligible la posibilidad de una nueva organización del tejido sensorial. En este sentido, para el pensador francés la «política» no es el ejercicio del poder ni está definida por las leyes e instituciones que hace uso de su nombre: la «política» es una operación disensual que reconfigura los esquemas bajo los cuales se definen sensibilidades comunes:

Solo hay política cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Se trata de hacer visible lo invisible, de oponerse al discurso policial. (Capasso, 2018a, p. 220).

Esta agrupación de individuos y colectividades marginalizadas por cierto orden dominante sobre las sensibilidades de una comunidad es denominada por Rancière como «sujeto(s) político(s)»: una multiplicidad de fuerzas que han construido su capacidad de manifestación y enunciación ante algún orden “policial” y que solo aparecen en el momento de irrupción-disenso. Y estos instantes donde las configuraciones “policiales” sobre lo sensible se ven cuestionadas con fuerza son denominados por Rancière (2010) como «momentos políticos»: «micro acontecimientos» de disenso que cuestionan el orden establecido y entreven la posibilidad de otras configuraciones del espacio sensorial:

Un momento político ocurre cuando la temporalidad del consenso es interrumpida, cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con todos (...) Un momento no es simplemente la división de un tiempo, es otro peso puesto en la balanza donde se pesan las situaciones y se cuentan los sujetos aptos para comprenderlas, es el impulso que desencadena o desvía un movimiento: no una simple ventaja tomada por una fuerza opuesta a otra, sino un desgarramiento del tejido común, una posibilidad del mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia del mundo dado. (p.11).

Chantal Mouffe: la dimensión ontológica de «lo político»

En su libro *En torno a lo político*, Mouffe (2007) cuestiona la visión pospolítica promulgada por pensamiento democrático liberal presente en la mayoría de las sociedades occidentales: una forma consensual de la democracia que niega la naturaleza conflictiva de los seres humanos y promueve la posibilidad de un mundo sin enemigos. Para delimitar el marco teórico de su argumentación, la autora propone una distinción entre «la política» y «lo político». Por un lado, «la política» es definida en un plano óntico y se refiere al campo empírico conformado por un conjunto de prácticas (hábitos y tradiciones) e instituciones (sociales y gubernamentales) a través de las cuales se crea un sistema que pretende organizar la coexistencia humana -en el contexto de conflictividad derivada de «lo político»-. Por otro lado, «lo político» es descrito en un plano ontológico y se refiere a la esencia «hostil» y «antagónica» constitutiva de las sociedades humanas: un desacuerdo fundacional e irreductible que hace evidente la imposibilidad de una «identidad» sin un opuesto.

Partiendo de la idea de que todo acuerdo se basa en actos de exclusión, Mouffe (2007) plantea la imposibilidad de un «consenso racional» totalmente inclusivo. Por lo tanto, para la autora «lo político» en su dimensión ontológica no puede ser comprendido bajo la mirada del pensamiento liberal y su enfoque racionalista e individualista sobre el orden político-económico de la humanidad que defiende la idea de un consenso universal basado en la razón, pues no permite reconocer la naturaleza conflictual de las identidades colectivas y la esencia pluralista del mundo social y sus pugnas -para las cuales no existe una solución racional²-.

² Esto quiere decir que, en esta forma particular de existencia de la categoría «nosotros/ellos», el «otro» no es considerado como un enemigo a eliminar, sino como un adversario cuyas ideas sobre el ordenamiento de lo común son legítimas -pero siempre cuestionables- (Mouffe, 1999).

La vida política nunca podrá prescindir del antagonismo, pues atañe a la acción pública y a la formación de identidades colectivas. Tiende a constituir un «nosotros» en un contexto de diversidad y de conflicto (...) para construir un «nosotros» es menester distinguirlo de un «ellos». Por eso la cuestión decisiva de una política democrática no reside en llegar a un consenso sin exclusión -lo que nos devolvería a la creación de un «nosotros» que no tuviera a un «ellos» como correlato-, sino en llegar a establecer la discriminación nosotros/ellos de tal modo que resulte compatible con el pluralismo. (Mouffe, 1999, p. 16).

En este sentido, para la pensadora el «antagonismo» es un rasgo inherente a las relaciones humanas que parte de una distinción «nosotros/ellos»³ y determina la esencia conflictual de «lo político» (Mouffe, 2007). La autora retoma esta definición de la propuesta del filósofo alemán Carl Schmitt, sin embargo -dado que este pensador consideraba que no había espacio para el pluralismo dentro de una comunidad política democrática-, toma distancia para proponer un punto de vista donde coexisten la democracia, el pluralismo y la dimensión antagónica constitutiva de las relaciones humanas. Para esto, retoma la noción de «exterioridad constitutiva»⁴, la cual establece que la formación de las identidades colectivas se constituye a partir de una diferencia: esto quiere decir que todas las identidades son de carácter relacional, pues al afirmar una diferencia se está asumiendo la existencia de un «otro». En este sentido -y teniendo en cuenta que la distinción «amigo/enemigo» es una de las tantas posibilidades de la dimensión antagónica constitutiva de «lo político»-, Mouffe (2013) propone el «agonismo» como un tipo de «antagonismo» donde diferentes grupos de personas -o identidades colectivas- comparten un espacio simbólico común pero conciben su organización de maneras distintas, admiten la imposibilidad de una solución racional a su enfrentamiento y reconocen la legitimidad de la postura del otro.

En este proceso de conformación de «identidades colectivas», la autora resalta un aspecto en particular: la «dimensión de las pasiones». Ella la describe como una serie de fuerzas afectivas que se constituyen como una de las principales fuerzas movilizadoras en el campo de la

³ No toda relación «nosotros/ellos» es antagónica per se: sólo puede considerarse de esta manera cuando un «nosotros» cuestiona a un «ellos» y lo percibe como una amenaza para su existencia -por lo tanto, toda forma de relación «nosotros/ellos» es el locus del antagonismo-.

⁴ Término propuesto por Henry Stanton para referirse a una serie de conceptos desarrollados por Jacques Derrida -«suplemento», «huella» y «différance» (entre otros)-.

política. Al privilegiar las capacidades de la razón para llegar al «consenso», el modelo democrático liberal no reconoce el rol crucial de las pasiones y los afectos en los procesos colectivos de identificación y en la lucha política: dentro del modelo «agonista» se hace necesario, entonces, encontrar la manera de movilizarlas hacia objetivos democráticos y proyectos que hagan «vibrar» las escena pública (Capasso, 2018b).

Así mismo, la filósofa belga retoma la noción de «hegemonía» propuesta por Anotonio Gramsci, separándola del determinismo económico marxista y entendiéndola como un elemento que permite vislumbrar el carácter incompleto y abierto de lo social. En este sentido, aceptar «lo político» en su dimensión antagónica -o agonista- implica dos cosas: primero, reconocer la naturaleza «hegemónica» de todo orden social -es decir, la ausencia de una verdad fundacional-; y segundo, asumir que toda sociedad está construída a partir de una serie de prácticas que buscan instaurar un orden en un contexto de contingencia. Estas acciones son denominadas por la pensadora como «prácticas articulatorias», de las cuales distingue dos tipos: las «prácticas hegemónicas», en la cuales se perpetúa un ordenamiento simbólico y específico de lo social, así como el significado de sus instituciones; y las «prácticas contrahegemónicas», las cuales desafían el orden establecido con el objetivo de instaurar otra «hegemonía». Por lo tanto, «lo político» -como el carácter antagónico constitutivo de las relaciones humanas- está vinculado a los actos de institución de un orden hegemónico o a las luchas contrahegemónicas:

Todo orden es la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes. La frontera de lo social y lo político es esencialmente inestable, y requiere desplazamientos y renegociaciones constantes entre los actores sociales. Las cosas siempre podrían ser de otra manera, y por lo tanto todo orden está basado en la exclusión de otras posibilidades. Es en ese sentido que puede denominarse «político», ya que es la expresión de una estructura particular de relaciones de poder. (Mouffe, 2007, p. 25).

Nelly Richard: la naturaleza intensiva de «lo político»

Para Nelly Richard (2013), el carácter anti-dominante de la sociedad solo es un posible resultado de una variedad de interacciones entre una multiplicidad de prácticas de naturaleza distinta. En este sentido, un acto se define «revolucionario» de acuerdo a su contexto y su manera de interactuar con otras prácticas. Esta pensadora considera que aquellas colectividades que buscan transformar determinadas dinámicas del orden imperante en una comunidad deben

tener la capacidad de crear diferentes lenguajes de intervención político-social de acuerdo a sus ritmos y actividades particulares, pues sólo a partir de la exploración de nuevas gramáticas las prácticas pueden constituirse como «anti-dominantes» o «revolucionarias»:

[...] las insurgencias y rebeliones de lo disconforme que irrumpen o dislocan parcialmente las estructuras de consolidación del orden (...) deben seguir expresando sus reclamos por mayor autonomía participativa para que los “ruidos” que emite ese “desorden democrático” interfieran con cualquier tipo de gobernabilidad que busque hegemonizar lo político. (p. 248).

Teniendo en cuenta esto, Richard propone una diferenciación entre «la política» y «lo político». Para ella, «la política» se refiere a una versión instrumental representada por los entes de control gubernamentales y sus instituciones adyacentes, además de estar reducida a un plano económico-legislativo. «Lo político», por el contrario, se refiere a una versión intensiva: la posibilidad del desacuerdo sobre las configuraciones del poder y las representaciones de lo social entre quienes imponen, perpetúan o promueven el orden dominante de las cosas y quienes han sido excluidas de él:

Volver a conquistar esta dimensión intensiva de «lo político» supone abrirse a la incorporación de todas aquellas demandas (de clase, raza, etnia, género) que luchan contra las capturas de la identidad en aparatos de clasificación dominantes para que lo igualitario se expanda horizontalmente a subjetividades diferenciadas. (Richard, 2013, p. 250).

«Lo político» en el arte

Jacques Rancière: «estética de la política» y «política de la estética»

Para comprender la visión del filósofo francés sobre «lo político» en el arte, es menester revisar su definición de «estética» y los vínculos que establece con la «política». Pero, antes de esto, debemos tener en cuenta lo que este pensador define como «régimen de identificación del arte».

Rancière (2009, 2011) define como «régimen de identificación del arte» al conjunto de percepciones, pensamientos y criterios que ponen determinadas prácticas sensibles en relación con formas de visibilidad y de inteligibilidad específicas, las cuales pretenden discernir qué es y qué no es arte. Así pues, el pensador francés distingue tres regímenes de identificación. En primer lugar se encuentra el «régimen ético de la imágenes», donde no existe el «arte» propiamente -pues este ha perdido su singularidad al fundirse con la comunidad- sino que sus prácticas -o imágenes- son juzgadas en función a su pertinencia en relación a la manera de ser (ethos) de los individuos y las colectividades. En segundo lugar está el «régimen mimético o representativo de las artes», donde el «arte» se define a partir de la relación entre «poesis» y «mimesis»: unas maneras de «saber hacer» artístico -específicamente aquellas implicadas en hacer imitaciones- son aisladas para ser pensadas bajo el principio «mimético»: un principio pragmático -y no una norma limitada a ley de la semejanza- que permite organizar las formas de hacer, ver y comprender las obras y, de esta manera, establecer una serie de criterios que permiten definir las condiciones que hacen que las imitaciones pertenezcan a tal o cual expresión artística y sean definidas como tal. Y, por último, el «Régimen estético de las artes», donde el arte no está definido de acuerdo a los criterios pragmáticos de los «modos de hacer», sino a los modos de ser sensibles propios de sus prácticas. Aquí el arte recupera su singularidad, su especificidad, desligándose de cualquier regla o jerarquía: aquí el criterio está determinado por cierta forma de aprehensión sensible.

Teniendo en cuenta lo anterior, para Rancière (2009, 2011, 2013a) la «estética» es una forma de pensamiento que permite discernir objetos, sensibilidades y formas de inteligibilidad propias del régimen del arte, así como un discurso interpretativo perteneciente a los elementos de dicho régimen. Para entender este planteamiento a cabalidad, es necesario tener en cuenta que la estética como discurso nació hace dos siglos en el momento en que hubo una ruptura respecto al

«régimen mimético-representativo de las artes» en las maneras de sentir, comprender y pensar el arte. Por esta razón, para este pensador la «estética» no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específico del arte que los filósofos, desde las reflexiones de Immanuel Kant, se han dedicado a pensarlo desde su desplazamiento esencial: el arte se define más en términos de «maneras de ser sensibles» que en términos pragmáticos de «maneras de hacer». Por lo tanto, para el filósofo francés la «estética» es el pensamiento de un «nuevo desorden» donde se desvanecen las jerarquías de temas y de públicos, y las obras de arte tienen una relación íntima con las sensibilidades de la vida común -que se encuentran a disposición de la mirada de cualquiera-. Por esto, Rancière considera poco productivas las críticas sobre la inutilidad del término hechas por algunos pensadores en la actualidad, pues quienes se han dedicado a estudiarla desde sus inicios como discurso ya han cavilado sobre sus contradicciones o problemas constitutivos.

Entonces, para Rancière la «estética» significa tres cosas: un conjunto de reglas y de normas que hacen posible la visibilidad y la comprensión de modos de experiencia, formas de pensamiento y prácticas propias del régimen arte; un discurso interpretativo sobre los objetos pertenecientes a dicho régimen y una forma de «disenso» que tiene la capacidad de reconfigurar el tejido sensorial común. Es importante resaltar, entonces, que la «estética» no es una especificidad del mundo del arte, sino que se encuentra en un punto donde convergen las formas artísticas y las sensibilidades de una sociedad en particular -así como los aspectos que la rigen y determinan-. (Arcos Palma, 2009).

¿Cómo se relacionan, entonces, el «arte» y la «política»? Para afrontar finalmente esta interrogante es necesario revisar la noción de «eficacia estética». Propia del «régimen estético de las artes», se opone a las otras dos formas de eficacia correspondientes al «régimen ético de las imágenes» y al «régimen mimético-representativo de las artes». La «eficacia estética» se caracteriza por tomar distancia, establecer una separación y una neutralidad, y se define a partir de una paradoja: la discontinuidad entre las formas sensibles de producción artística y las formas sensibles a través de las cuales estas son apropiadas por los espectadores, lectores u oyentes; es la distancia propia entre la producción de formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado (Rancière, 2011; 2013b). De esta manera, la «eficacia estética» se constituye como la «eficacia de un disenso» -pues pone en conflicto

diversos regímenes de sensibilidad- y es justamente ahí donde el «arte», en marco del «régimen estético de las artes», tiene que ver con la política.

Cómo se mencionó en párrafos anteriores, para Rancière (1996, 2013b) la política no es el ejercicio del poder ni está definida únicamente por las instituciones y leyes que hacen uso de su nombre. Para él, la política es una operación disensual que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Si el «arte», en marco del «régimen estético», tiene alguna relación con la «política» es porque también se constituye como una forma de disenso al establecer una distancia con cualquier finalidad o funcionalidad intrínseca, y establece un espacio y un tiempo neutralizados donde se ofrece libremente a la mirada de cualquiera. Teniendo en cuenta, entonces, que «arte» y «política» se sostienen como formas de disenso, la política propia del arte se define a partir de otra paradoja: el efecto en el campo político de las formas de estructuración de la experiencia sensible propias del régimen del arte, y las estrategias llevadas a cabo por los artistas que tienen el propósito de producir una ruptura en el tejido sensible de la percepciones y las dinámicas de los afectos. Esta política del arte precede a la intención de cualquier artista y sus obras; es una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común.

En conclusión, para Rancière la «política del arte», en marco del «régimen estético de las artes», se explica a partir de la paradoja entre una «estética de la política» y una «política de la estética»: por un lado, la capacidad de las prácticas artísticas de constituirse como espacios neutralizados, sin finalidad alguna y libres ante la mirada de cualquiera -es decir, el arte como un experiencia particular, un recorte del tejido sensorial independiente de otras formas de experiencia sensible-; por el otro, cuando los artistas -como subjetividades políticas- piensan o diseñan estrategias para producir rupturas en el tejido sensorial a partir de la generación de disensos: hacer visible lo que no lo era y reinterpretar los discursos naturalizados.

Chantal Mouffe: la «dimensión política del arte» y la «dimensión estética de lo político»

Para abordar las relaciones entre arte y política, Mouffe (2013) comienza preguntándose si en la actualidad el arte aún puede desempeñar un rol crítico en las sociedades, pues el triunfo del capitalismo en todas las esferas de lo social parece haber hecho realidad los presagios de Theodor Adorno y Max Horkheimer⁵. Sin embargo, la filósofa recoge las propuestas de algunos

⁵ Esta visión plantea la subordinación del arte a las estéticas del capitalismo biopolítico, cuyo máximo exponente sería la industria de los medios de comunicación y entretenimiento. En este contexto -donde la

pensadores posoperaístas para argumentar hecha por la Escuela de Fráncfort sobre las industrias culturales en tiempos del «fordismo» no tienen validez en las circunstancias actuales, pues, entre otros aspectos, el modelo económico imperante en la actualidad es el «posfordista» y esto tiene como consecuencia otros efectos en el campo del arte y la cultura. De acuerdo a los planteamientos de Pablo Virno, André Gorz, Luc Boltanski y Eve Chiapello -citados y entrelazados por la pensadora belga-, el posfordismo⁶, al absorber varios elementos y características de la «acción política» propia de los movimientos contraculturales de los 60' (las ideas de autogestión, autonomía y anti-jerarquización), podría permitir la creación de nuevas formas de resistencia que vislumbren la revitalización de un proyecto emancipatorio. Para Mouffe, en este punto es donde las prácticas artísticas tendrían un papel fundamental en relación con “lo político”.

De acuerdo con lo anterior, el modelo económico posfordista y las prácticas artísticas tienen un punto en común: el interés por crear nuevas subjetividades. Para mantener su hegemonía, el modelo capitalista imperante necesita movilizar de manera constante los deseos de las personas y moldear sus identidades: es por esto que el capitalismo hoy en día se basa en el desarrollo de técnicas semióticas para crear los modos de subjetivación necesarios para su reproducción. Es aquí donde, según Mouffe (2013), las prácticas artísticas tendrían un rol crucial pero solo si son entendidas como intervenciones agonistas dentro del contexto de luchas contrahegemónicas: su papel consistiría, entonces, en socavar los imaginarios y las subjetividades impuestas por el orden hegemónico capitalista a través del desarrollo de nuevas subjetividades, nuevos mundos, nuevas prácticas de consumo y vivencias colectivas que lo pongan en cuestión y permitan entrever la posibilidad de otro ordenamiento de lo común⁷. No obstante, las prácticas artísticas no podrían subvertir la hegemonía por sí solas: de ahí la necesidad de pensarlas como un engranaje de un proceso de revolución que implique otras esferas de lo social:

Los artistas, para la autora [Mouffe]⁸, no pueden en la actualidad constituir una vanguardia que ofrezca una crítica y una ruptura radical con el estado existente de las

producción de símbolos tiene un papel muy importante-, los individuos, artistas y gestores culturales se encuentran subyugados al control del capital debido al desarrollo de las «industrias culturales».

⁶ O las dinámicas propias del capitalismo tardío en el tiempo denominado “posfordismo”.

⁷ Esta manera de aproximarse al arte hace evidente que la confrontación «contrahegemónica» puede surgir en una multiplicidad de espacios y no solo en las instituciones tradicionales de «la política».

⁸ Acotación añadida.

cosas, aunque sí pueden tener un rol importante en la lucha hegemónica. En este sentido, los artistas pueden contribuir a subvertir la configuración de poder existente. (Capasso, 2018b, p. 259).

Para la pensadora Belga, entonces, es necesario considerar las prácticas artísticas desde este punto de vista para aprehender su potencial político. Siendo así, para ella «arte» y «política» no son dos esferas separadas entre las cuales se tejen relaciones de exterioridad, sino que su vínculo existe de manera intrínseca: hay una «dimensión política del arte», en tanto las prácticas artísticas cumplen un papel en el mantenimiento o constitución de un orden hegemónico, o bien en su cuestionamiento; y una «dimensión estética de lo político», en tanto existe la propuesta de un ordenamiento simbólico de las relaciones sociales. La filósofa belga, entonces, considera poco provechoso las distinciones entre «arte político» y «arte no político», pues todo arte es político en la medida que promueva o desafíe un orden simbólico dado. En contraposición, propone pensar en términos de un «arte crítico»: aquel que a través de una multiplicidad de prácticas y de espacios⁹ puede contribuir al desmantelamiento de una hegemonía.

Nelly Richard: la «dimensión política» y la «dimensión estética» del arte

En un primer momento, Richard (s.f) propone una distinción entre «arte y política» y «lo político en el arte». Para ella se tratan de dos aproximaciones completamente distintas a las formas de relacionar el arte y la política. Por un lado, «Arte y política» establece una relación de exterioridad entre ambos términos que descansa en una correspondencia lineal entre forma y contenido. Por otro lado, «lo político en el arte» rechaza esta clase vínculo y se refiere a una articulación interna a la obra que permite reflexionar de manera crítica sobre su entorno sin abandonar su especificidad artística -es decir, la experimentación con el lenguaje y la crítica a las representaciones de lo sensible impuestas por un orden dominante-:

La relación entre «arte y política» tiende a ser expresiva y referencial: busca correspondencia entre «forma artística» y «contenido social», como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Al contrario, «lo

⁹ Mouffe (2013) concibe la noción de «espacio» como una multiplicidad de discursos y espacios públicos propios de una comunidad determinada. En este sentido, el cine puede ser considerado como un «espacio» en sí mismo.

político en el arte» rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido para interrogar, más bien, las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. «Lo político en el arte» nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada. (Richard, s.f).

Entonces, para la pensadora chilena «lo político» en el arte puede explicarse a partir de su «dimensión política» y su «dimensión estética». La «dimensión política del arte» tiene que ver con la capacidad de una obra de fragmentar y reformar signos e interpretaciones impuestas por una hegemonía, así como dilucidar sus artificios formales, para reformular las dinámicas de producción creativas a través de la mezcla de géneros y técnicas artísticas; la ampliación del espectro de herramientas, materiales y soportes para hacer arte; y el desmontaje y reformulación de los signos y las representaciones dominantes. Esto con el fin de producir nuevas articulaciones de pensamiento, cuestionar los límites del arte, formar nuevos enlaces o conexiones para recuperar o proponer sentido(s), y constituirse como una expresión rebelde ante el orden autoritario, restrictivo y prohibicionista imperante sobre los signos (Richard, 2007). En síntesis, «la dimensión política del arte» tiene que ver con un ímpetu de experimentar con el lenguaje y las formas del arte, así como de observar y analizar las técnicas y los artificios propios de las representaciones del orden dominante para transgredirlos y transformarlos.

La «dimensión estética de lo político», por otro lado, tiene que ver con la capacidad de la obra artística de alterar, así sea de manera fugaz, la construcción del orden cotidiano, ignorando los esquemas normativos que lo uniforman con el ánimo de resimbolizar lo social por fuera de las coordenadas represivas que lo encadenan. Esto se puede lograr de diferentes maneras: a partir del rescate de lo no integrado o marginalizado en el orden dominante; la creación de espacios para que gestualidades no codificadas en el discurso público hagan aflorar ciertos estratos de significación reprimidos para hacerlos emerger, de esta manera, hacia la superficie de la enunciación; el traslado de las marcas hegemónicas de representación sobre el ordenamiento de lo social para crear la capacidad de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos y críticos de la experiencia y la subjetividad (Richard, 2007). En pocas palabras, «la dimensión estética de lo político» se refiere a cómo la obra artística perturba su entorno al subvertir las representaciones

sobre sus costumbres y hábitos, consolidándose como una forma o espacio específico que resimboliza el ordenamiento de lo social.

En este punto es importante tener en cuenta, también, la diferenciación propuesta por Richard (s.f) entre «arte militante» (o de compromiso) y «arte de vanguardia». Para la pensadora chilena, el «arte militante» se caracteriza por pretender «ilustrar» su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, donde la obra es un «reflejo de la sociedad, un vehículo del mensaje del artista y un instrumento funcional a su militancia política». Por otra parte, «el arte de vanguardia» busca anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional. En contraposición a estas dos perspectivas, la pensadora chilena propone lo que ella define como un «arte político-crítico»: un arte que, a través de la deconstrucción analítica y la imaginación crítica, pretende desorganizar los pactos de representación dominantes que controlan el uso y la circulación de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha en el interior de las normas de visualidad que clasifican objetos y sujetos; mover las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no-certidumbre y de ambigüedad del sentido; denunciar la aparente naturalidad de los signos tras la cual las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerzas; oponerse a los esquematismos de representación que se reflejan de mediáticamente en imágenes livianas, vaciadas de todo conflicto de significación en interpretación; hacer vibrar la percepción, la conciencia, el deseo y transfigurar la subjetividad social y sus imaginarios culturales (Richard. 2007).

Una obra no es política-crítica en sí misma, sino que se define en acto y situación, siendo una operación localizada cuya eficiencia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar (...) Lo político-crítico de una obra depende del contexto, las fronteras que una obra se propone traspasar, las presiones que pueda ejercer contra ciertos marcos de vigilancia, prescripciones e imposiciones y la capacidad que tenga de descentrar los lugares comunes de los oficialmente consensuado. (Capasso, 2016, p. 141).

Otra mirada sobre “lo político” en el cine

Existe, entonces, una postura sobre “lo político” en el cine que limita a su relación a una dimensión expresiva y referencial, la cual tiene como finalidad ser un reflejo de la sociedad, un instrumento útil para transmitir un mensaje concientizador, dinamizar transformaciones y, de esta manera, generar un impacto sociocultural. Es decir, la idea de “lo político” en el cine como militancia. Pero, de acuerdo con lo expuesto con anterioridad, se puede vislumbrar una redefinición de este concepto que sitúa “lo político” en el cine en el encuentro entre dos procesos: por un lado, la ruptura con los usos y forma dominantes de los artificios propios de la creación cinematográfica, así como con los signos y representaciones impuestas por una hegemonía sobre lo cinematográfico y lo común; por otro lado, la capacidad de consolidarse como una forma específica de estructuración de la experiencia sensible, un recorte particular del tejido sensorial común que, así mismo, cuestiona y transgrede las representaciones dominantes, y propone una reorganización simbólica de lo social.

Retomando las propuestas de Rancière, Richard y Mouffe, se puede definir la política propia del arte cinematográfico a partir de la coexistencia de dos lógicas: una “dimensión política” y una “dimensión estética”. La “dimensión política” del cine se basa en una doble ruptura: primero, con las herramientas, usos y formas dominantes de los artificios propios de la creación cinematográfica; segundo, con las representaciones impuestas por una hegemonía sobre lo cinematográfico y lo común. Estas rupturas, sin embargo, no están desligadas, sino que se encuentran vinculadas de manera intrínseca -así como la “la dimensión política” lo está con la “dimensión estética”- y están encaminadas a subvertir los discursos sobre los cuerpos, gestos y afectos impuestos por cierta hegemonía sobre el tejido sensorial común. Es una doble apuesta al disenso que tiene como efecto la reformulación de las dinámicas de producción creativo-cinematográficas -y, por consiguiente, la ampliación de su espectro creativo- y de las representaciones y marcas hegemónicas sobre lo cinematográfico y lo común. Por su parte, la “dimensión estética” de una película se refiere a la capacidad de consolidarse como una forma de estructuración específica de la experiencia sensible, una manera específica de recortar y presentar el tejido sensorial común. Esta forma particular de (re)presentar la experiencia sensible, así mismo, se constituye como el espacio propio para desplazar las marcas de una hegemonía sobre el espectro sensible y, de esta manera, permite que las gestualidades marginalizadas

emergen y se enuncien. Es necesario aclarar que no existe una división entre ambas propiedades, pues “lo político” en el arte cinematográfico se encuentra en el choque entre estos dos procesos.

Bajo esta mirada, el “cine político” no define las formas de un género cinematográfico. Más allá de verlo como un término para situar y delimitar cierta forma de relacionar el “cine” y la “política” -a saber, las ideas de concientización y transformación social propias del arte o cine militantes-, así como etiquetar y catalogar ciertas películas que se hacen de cierta forma, podemos considerar el “cine político” desde un punto de vista más amplio. El “cine político” puede ser el concepto que nos permite ubicar aquellas películas que desde su experimentación formal establecen un diálogo crítico -es decir, transgresivo y cuestionador- con su entorno y dan cuenta de un proceso creativo atravesado por el cuestionamiento de los lenguajes y representaciones dominantes sobre el cine. Las representaciones cinematográficas no son otras que las representaciones de objetos, cuerpos o afectos comunes. Es decir, “el cine político” es espectro de películas que exploran los límites de la forma cinematográfica, al tiempo que cuestionan las representaciones dominantes sobre lo común -y este cuestionamiento se da, principalmente, a partir de una puesta en escena que propone una reorganización del tejidos sensorial común-.

En este sentido, el “cine político” tampoco es una etiqueta que designe un espacio y tiempo específico de la historia del arte cinematográfico, tampoco un adjetivo para designar una forma de representar a los sujetos en pantalla. El “cine político” guarda en su interior una infinidad de formas y materialidades -algunas, incluso, podrían llegar a considerarse contrarias-; no distingue de intensidades -no hay una película más “política” que otra: todas lo son por igual en tanto exista una intención por explorar formas, cuestionar signos y representaciones, y simbolizar lo social-. El “cine político” no puede anticiparse, tampoco ubicarse en una forma única, pues su principio es el conflicto y el cambio que supone la transgresión: lo que podemos considerar hoy como “lo político” en el cine seguramente mañana no lo será. Así como lo afirma Richard (s.f) al hablar sobre “lo político-crítico” en una obra artística, el “cine político” se define en acto y situación, depende mucho de los contextos que circundan las películas y sus imaginarios sociales y representacionales hegemónicos. En este sentido, hablar o preguntar por su presencia es una discusión permanente, un oficio constante y necesario para pensar el devenir de la forma cinematográfica.

Esta forma de concebir “lo político” en el cine es anterior a cualquier intención del artista y su obra: es la capacidad de socavar imaginarios y subjetividades impuestas por cierto orden hegemónico a través de la creación de nuevas subjetividades, nuevos mundos y nuevas formas de vivencias colectivas que lo cuestionen y permitan entrever otras formas de reordenamiento de lo común. La “dimensión política del cine”, entonces, se encuentra en aquellas películas que desde una deconstrucción analítica y la imaginación crítica, pretenden desorganizar los pactos de representación dominantes que controlan el uso y la circulación de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha en el interior de las normas de visualidad que clasifican objetos y sujetos; mover las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no-certidumbre y de ambigüedad del sentido; denunciar la aparente naturalidad de los signos tras la cual las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerzas; oponerse a los esquematismos de representación que se reflejan mediáticamente en imágenes livianas, vaciadas de todo conflicto de significación en interpretación; hacer vibrar la percepción, la conciencia, el deseo y transfigurar la subjetividad social y sus imaginarios culturales.

Tenemos, entonces, tres conceptos clave: “lo político” en el cine, la “dimensión política del cine” y el “cine político”. Cada uno, como se expuso con anterioridad, tiene un significado y una parte distinta, aunque estén íntimamente relacionados. En primer lugar, al hablar de “lo político” estamos hablando de una articulación entre dos procesos -”una dimensión política” y una “dimensión estética”- dentro de una película que permite reflexionar sobre su entorno sin abandonar su especificidad artística -es decir, la experimentación con el lenguaje y la crítica a las representaciones de lo sensible impuestas por el orden dominante-. En segundo lugar, la “dimensión política” del cine se refiere a uno de los procesos propios de “lo político” y se refiere a la manera en la cual una película fragmenta y reforma los signos e interpretaciones impuestas por cierta hegemonía, así como dilucidar sus artificios formales, para reformular las dinámicas de producción creativas. Por último, el “cine político” es el término que recoge todas aquellas películas con un marcado sentido de “lo político”. Es importante dejar en claro sus diferencias, pues el interés principal de la presente monografía es cómo se materializa la “dimensión política” propia del arte cinematográfico en algunas películas. Si bien al hablar de la “dimensión política” invisiblemente se habla de su “dimensión estética”, el objetivo principal es observar y prestar atención a las características de la primera.

II

EL MONTAJE

Una (in)visible ambigüedad

Existe una forma bastante recurrente de aproximarse a la idea del montaje en el arte cinematográfico y es la precaución de advertir cierta confusión en torno a su definición, para luego hablar sobre tal o cuál reto procedimental o lograr tal o cuál efecto narrativo; para explicar cómo cortar el material grabado e impactar cada vez con más fuerza al espectador, estimular su percepción y preservar su atención. Esta manera de acercarse a la idea del montaje en el cine legitima la hegemonía de la técnica en las formas de entenderlo como concepto: es decir, la idea de montaje como la dimensión procedimental y rudimentaria del cine, y como un momento específico de la producción cinematográfica.

Si bien en la presente monografía no se ahondará en los porqués de este hecho, es importante dejar claro el hecho expuesto con anterioridad para poner en relieve el propósito principal de este apartado: fijar la mirada en otras maneras de abordar la noción de montaje cinematográfico o el montaje en el cine, explorar qué pueden llegar a decir algunas problematizaciones conceptuales sobre su significado en relación con su dimensión técnica y la materialidad de las películas -es decir, la combinación de imágenes y sonidos-. En este sentido, la intención de esta parte del trabajo no es señalar ni establecer una mirada unívoca sobre el significado de esta palabra -que, como se podrá apreciar a lo largo del capítulo, en principio comparte una característica con “la política” y “lo político”: su polisemia-: al contrario, se tratará de señalar algunas conceptualizaciones complejas para proponer un criterio diferente sobre el término.

De lo anterior se desprende una idea que debe hacerse manifiesta: la noción de montaje en el cine es tan amplia como las discusiones que sobre su significado y lugar en el arte cinematográfico se han desarrollado por más de un siglo. Por lo tanto, es imposible abarcar todo el panorama de tensiones existentes sobre esta idea, suscitadas tanto en los círculos académicos dedicados al pensamiento y reflexión sobre el arte cinematográfico, como en los círculos profesionales de quienes lo consideran, ante todo, un oficio. Debido a estas limitaciones, en un primer momento, este apartado se concentra en describir lo que puede considerarse como la mirada dominante sobre el significado del montaje cinematográfico, difundida, inteligida y legitimada desde los diferentes espacios que conforman la idea del cine: los libros y manuales; las escuelas y universidades; los encuentros estudiantiles y profesionales; las instituciones que promueven la idea de una industria cinematográfica en Colombia y son adalides de su parte

burocrática. En un segundo momento, se describirán tres ideas desarrolladas sobre la idea del montaje en el arte que problematizan y amplían su sentido más allá de una perspectiva técnica, para dar un (modesto) panorama de su densidad abstracta y establecer relaciones con el cine que ubiquen el concepto más allá de los límites de la mirada dominante.

En este sentido, primero se describirán dos ideas presentadas por el pensador Vicente Sánchez Biosca (1999) en su libro *Teoría del montaje cinematográfico* las cuales se ubican en corrientes de pensamiento distintas -pero, como se verá más adelante, tienen un punto de conexión-: por un lado, la idea de montaje como un problema significativo -enmarcado en la teoría y análisis del discurso de corriente saussuriana-; por otro lado, la idea de montaje en la modernidad artística. Luego se expondrá la idea del montaje como disciplina del caos y principio vertebrador propio del “régimen estético de las artes”, propuesta por el filósofo francés Jacques Rancière (2011).

Idea(s) dominante(s)

Se puede afirmar que en la actualidad existen dos miradas dominantes sobre el significado y el lugar propio del montaje en el cine: por un lado, aquella que lo define como un momento específico de la producción de una película; por otro lado, un principio omnipresente en la producción cinematográfica que procura mantener la continuidad narrativa y discursiva. La primera mirada describe al montaje como una labor técnica donde se deben organizar las imágenes y los sonidos en el orden establecido por los guiones, las escaletas y los comentarios de la persona encargada de la dirección para conformar una película. Se trata de un conocimiento empírico basado en el uso profesional de softwares de edición audiovisual (como Adobe Premiere, Avid Media Composer, Final Cut, entre otros) o laboratorios de revelado cinematográfico -en caso de haberse grabado con cámaras análogas- cuya finalidad es cortar y pegar los fragmentos de los distintos archivos grabados, sincronizar las imágenes y los sonidos, y organizarlos en secuencias para materializar el filme. Desde este punto de vista, el montaje es una fase específica de la producción cinematográfica donde se moldea su forma definitiva, se dotan a las imágenes y los sonidos de cierto sentido narrativo o discursivo -y, en este sentido, también abarca el proceso de post-producción de imagen (colorización, efectos especiales) y sonido (diseño de sonido, musicalización, foley)-.

Basta con tener una mirada curiosa y atenta para llegar a tomar consciencia de los procesos descritos con anterioridad. Sin embargo, ¿el montaje se trata solo de eso? ¿de cortar y pegar imágenes y sonidos? Aquí nos encontramos con la segunda mirada dominante sobre el montaje cinematográfico. Resulta que, en lo que se refiere a la creación cinematográfica, no basta con cortar y pegar: es necesario hacerlo en una dirección y con un criterio específico. La ley de continuidad o *raccord* es el principio propio del montaje cinematográfico que procura el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la encadenamiento entre distintos planos, de modo que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos y, en general, garantice la ilusión de linealidad narrativa o discursiva en la mente del espectador (Sánchez Biosca, 1999). Esta idea de sencilla apariencia esconde en sus adentros un vasto entramado de normativas y procedimientos estandarizados para garantizar su correcta ejecución en una película. Durante mucho tiempo, cierto canon de producción cinematográfica se ha dedicado a desarrollarlos y sofisticarlos con un objetivo principal: garantizar la ilusión de invisibilidad del corte en la mente del espectador; lograr la unión entre ‘dos planos de modo que la transición no dé lugar a un salto perceptible y la ilusión del espectador de ver un fragmento de acción continua no sea interrumpida’ (Reisz, K. y Millar G., 1968). Pero, si bien es un elemento fundamental en el proceso de creación cinematográfica, no es una camisa de fuerza al momento de la edición, pues sus normativas son transgredidas constantemente en función de sus valores dramáticos o argumentativos de la película.

De acuerdo con lo anterior, se puede deducir que el *raccord* no es un asunto exclusivo del editor o montajista: la garantía de su correcta ejecución se logra a partir de una serie de procedimientos localizados a lo largo de la cadena de producción y que implican a cada uno de los departamentos de producción de una película. Por ejemplo, se puede afirmar que en la pre-producción la construcción del *raccord* comienza desde la escritura del guión literario, pasando por el guión técnico, hasta llegar al plan de rodaje; también en aspectos como la organización de la escenografía del filme o la conceptualización del esquema de luces. Así mismo, durante el rodaje la figura del script es crucial para que las precauciones previstas en la pre-producción tengan valor y se preserve la continuidad hasta en el más mínimo detalle, sobre todo en la disposición de los cuerpos en el espacio y sus acciones; en la posición de la cámara, su configuración y movimientos; en la ubicación de los elementos de la escenografía.

Así como lo menciona Sánchez Biosca (1999) en el primer capítulo de su libro *Teoría del montaje cinematográfico*, es notable la contradicción existente entre estas dos hegemonías sobre el significado del montaje: de ser un momento específico de la creación cinematográfica cuya base existencial se basa en cierto conocimiento técnico y procedimental, pasa a ser no sólo un principio omnipresente al proceso creativo de una película, sino la columna vertebral que permite su reconocimiento como pieza cinematográfica. Retomando, entonces, las ideas mencionadas al inicio de este apartado, es necesario preguntarse lo siguiente: si bien ambas definiciones son importantes y se constituyen como columnas vertebrales en la creación cinematográfica ¿la idea de montaje cinematográfico se reduce a ellas?

El propósito de las anteriores descripciones, relacionadas con las ideas dominantes sobre el montaje cinematográfico, tuvo como propósito poner en relieve una discusión tan antigua como el nacimiento del cinematógrafo. En los siguientes párrafos se presentarán, entonces, una serie de abstracciones que amplían los horizontes de este concepto y lo sitúan más allá de los límites de la técnica y la continuidad, para evidenciar sus amplias -y, así mismo, heteróclitas y problemáticas- posibilidades retóricas, creativas e interpretativas. En este sentido, para continuar el desarrollo de la idea principal de esta monografía, es necesario establecer una claridad como punto de partida: cuando hablamos del montaje cinematográfico no estamos hablando de una visión unívoca, sino de la discusión sobre su significado que se ha desarrollado por más de un siglo. Así mismo, a partir de la exposición hecha con anterioridad, se pueden identificar las siguientes ciertas certezas para lograr una cercanía más precisa con el término. Primero, es un procedimiento que implica un conocimiento empírico, pero no se reduce a él. Segundo, es un procedimiento que se construye a lo largo de la producción de una película, pero su propósito no se reduce a preservar la continuidad. En las siguientes líneas se expondrán tres ideas que, precisamente, nos sitúan en estas bases para proponer una visión más amplia del montaje cinematográfico.

Un problema significativo

En el segundo capítulo de su libro *Teoría del montaje cinematográfico*, Sánchez Biosca (1999) repasa de manera concisa algunas posturas que consideran el principio de montaje en el cine como un problema teórico y abstracto más allá de un problema técnico ligado a una serie de normativas y procedimientos estandarizados -a veces rígidos; otra veces flexibles-. Luego de

explicar la postura de cada autora -las cuales se apoyan en principios bastantes distintos, cada uno perteneciente a diferentes disciplinas de las ciencias humanas-, el pensador identifica un aspecto común entre ellas: la percepción del cine como un fenómeno del lenguaje que puede construirse desde el montaje, el cual ya no se encuentra dentro de los límites repasados con anterioridad, sino que es concebido como un espacio abstracto donde se organizan los signos y los significantes. Teniendo en cuenta esto, el autor pasa a explicar algunos términos¹⁰ propios de la teoría semiótica de corriente saussuriana con dos objetivos principales: por un lado, situarlos desde una perspectiva científica susceptible de ser relacionada con otras disciplinas (por ejemplo, el psicoanálisis); por otro lado, y teniendo en cuenta lo anterior, ubicar el montaje entre la enunciación y la intertextualidad.

Hay dos elementos bastante importantes en este capítulo. Primero, Sánchez Biosca (1999) nos acerca a una concepción del montaje como acto de pensamiento donde se organizan signos, símbolos y representaciones para conformar un sentido. Segundo, nos explica las implicaciones que tiene concebir el cine -y, por consiguiente, el montaje cinematográfico- como un “proceso significativo susceptible de ser analizado y conceptualizado en términos semióticos” (p. 35). De acuerdo con esto último, el cine y el montaje compartirán las cualidades de un texto: es decir, son un espacio donde el significante se trabaja; son el “lugar privilegiado” del conflicto nacido del encuentro, dramático o gozoso, del lenguaje con el sujeto “donde se asume el reto de expresar el deseo o dar cabida al mismo, para el cual -lo sabemos desde el psicoanálisis- no hay jamás palabra adecuada” (p. 42); son, también, el lugar de encuentro entre el lenguaje de un sujeto-autor y un sujeto-lector (o espectador), por lo tanto, también es el espacio del conflicto entre dos vivencias distintas del lenguaje. De lo anterior se desprende una consecuencia: “el cine y el montaje, como espacios donde se trabaja de manera activa el significante, son lugares de incertidumbres “donde la palabra, o bien rebasa al sujeto o bien no le alcanza” (p. 42).

Por otro lado, el cine y el montaje serían actos o espacios de enunciación. Esto quiere decir que son acciones por medio de las cuales un locutor se apropia del aparato formal de la lengua y emite un enunciado; un acto que deja en el propio enunciado las huellas que permiten reconocerlo (Sánchez Biosca, 1999). Así mismo, son el acto donde se “constituye el acto crucial a partir del cual un conjunto estático de virtualidades -la lengua- se convierten en algo vivo, activo e irrepetible: un discurso”. Esto implica, por lo tanto, la presencia de un subjetividad que

¹⁰ Algunos de estos términos son lengua, lenguaje y texto.

nace del “encuentro entre unas sustancias psíquicas ajenas al lenguaje, sometidas a regímenes de identificaciones imaginarias complejas, y una realidad regulada por un orden simbólico” (p. 43). En este sentido, el estudio de la enunciación “nos revela igualmente de qué modo un texto construye un sujeto o, si se prefiere, un simulacro del mismo” (p. 44) y, por consiguiente, que “no es el sujeto hablante del responsable último del sentido que él cree producir” (p. 45).

Por último, el cine y el montaje serían una forma de manifestación intertextual. Esto se refiere, por una parte, a la cualidad inherente de que cualquier palabra pronunciada -o imagen evocada-, consciente o inconscientemente, de encuentro con otros discursos, palabras o imágenes -y, yendo un poco más allá, podría decirse que se construye a partir de una superposición en relación a otros discursos- (Sánchez Biosca, 1999). Por otro lado, se refiere al tratamiento específico que se hacen de otros textos -o montajes-, es decir, “a la forma bajo la cual se manifiestan las referencias, citas, perversiones, ironías, etc., que viven en un enunciado, procedentes de otros enunciados, géneros de discurso, medios de expresión, comunicación, dispositivos, entre otros” (p. 46).

Principio de construcción y modernidad artística

En el tercer capítulo del libro mencionado con anterioridad, Sánchez Biosca (1999) nos introduce a la idea de montaje en la modernidad artística. De acuerdo a los planteamientos del autor, podemos definir este momento o momento de la historia como un quiebre perceptivo caracterizado por el declive de la racionalidad antropocéntrica. Esta ruptura se halla en el discurso y en el desplazamiento de la racionalidad como centro gravitatorio de la experiencia humana sobre el mundo. Pero, como lo esboza el pensador español¹¹, también afectó la sensibilidad del ser humano, es decir, su percepción del orden material y simbólico de la experiencia sensible. El ser humano dio cuenta de esa particular inflexión desde las diferentes manifestaciones del lenguaje: ahí comenzó a (re)configurar el orden simbólico de lo social, sus representaciones, sus signos; también dio cuenta de un distanciamiento con regímenes de sensibilidad anteriores.

¹¹ (...) el sujeto que vivía estos avatares habría de vivir la aventura más terrible de su desposesión histórica. Y esta desposesión no podía ser otra que la reflejada por el universo simbólico en el que el hombre se encontraba y al que nombraba otorgándose un lugar en su interior. En otras palabras, su lenguaje, su palabra, sus producciones simbólicas, espacios en los que se reconocía doblegado lo real, debían ser ahora las que mejor revelan esta crisis (Sánchez Biosca, 1999.).

Tenemos, entonces, una ruptura que afectó el orden discursivo, racional y sensible del régimen ilustrado. Aquí, la parte del lenguaje y sus producciones simbólicas era dar cuenta del dominio de la razón sobre la experiencia del ser humano y el mundo; era la insignia del dominio de la racionalidad humana sobre la existencia. El quiebre que supuso la modernidad afectó los elementos más preciados de este régimen de existencia en el mundo, los cuales pasaron a ser los lugares predilectos para señalar y afianzar esa ruptura: el lenguaje y sus producciones simbólicas fueron los espacios donde se reflejó la crisis que supuso la modernidad. En este punto es donde el arte se encuentra con la modernidad, pues al ser un hecho del lenguaje, refleja o manifiesta sus contradicciones y dilemas desde los artificios propios de la experimentación artística.

Entonces ¿cuál es la parte del arte en el quiebre que supuso la modernidad? Sanchez Biosca (1999) retoma los planteamientos del filósofo Walter Benjamin¹² para responder a esta pregunta. Para el autor alemán, el quiebre que supuso la modernidad comenzó a evidenciar su presencia en la obra de arte a finales del siglo XIX y principios del XX a partir de tres aspectos fundamentales: la reproductibilidad técnica, la conversión a mercancía y la pérdida de aura. La primera se refiere al gesto por el cual determinadas obras de arte comenzaron a caracterizarse por su capacidad de repetición y, por consiguiente, y accesibilidad a una mayor cantidad de personas, borrando cierta distancia existente entre el arte y las gentes. La segunda se refiere a cómo la obra de arte comenzó a entrar en los círculos y dinámicas propias del mercado, consolidándose poco a poco como una mercancía. Y la tercera se refiere a cómo la obra de arte comenzó a perder su autenticidad, es decir, la cualidad de ser una existencia irrepetible y su aspecto cultural de revelación -o del culto ritualístico-. Es decir, de ser la manifestación única irrepetible de una sensibilidad, la obra de arte pasó a ser concebida como un producto susceptible de ser reproducido de manera infinita, propio del mundo y de su gente, disponible a la mirada e interpretación de cualquiera -como cualquier otro objeto del espectro sensible de la existencia-. La principal consecuencia de esta transformación se da en el terreno del lenguaje: de ser un ente revelador -sentido clásico- pasó a ser problemático -sentido moderno-. Y si bien se trató de una transformación que tuvo lugar a lo largo del S.XIX, fue a finales de siglo que vio en la fotografía y el cine la consumación de su precepto principal: la pérdida de aura -o, al menos, como era concebida antes de la modernidad-.

¹² El pensador español se basa en las siguientes obras del filósofo alemán: *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* y *El autor como productor*.

En párrafos anteriores se mencionaba que la modernidad supuso un quiebre en la forma de ver y sentir la existencia. Por un lado, la razón como virtud fundacional de la humanidad fue poco a poco desplazada por un yo fragmentario y confuso, atrapado en un entorno que lo excede; por otro lado, el desplazamiento y la fragmentación se vieron reflejados en la forma en la cual el ser humano comenzó a nombrar, ordenar y darle sentido a su entorno, es decir, el lenguaje y el discurso también pasaron a ser entes fragmentarios y se constituyeron como los lugares predilectos para manifestar esta contradicción existencial. El proyecto iluminista anterior, entonces, valoraba la unicidad y la coherencia; la modernidad aclamaba la fragmentación y sus partes constitutivas. Los principios rectores de ambos regímenes de sensibilidad y pensamiento también se vieron reflejados en las formas de crear y concebir el arte. La obra de arte propia del renacimiento se caracterizaba, precisamente, por celebrar su integralidad y su valor como pieza única; la obra de arte propia de la modernidad se caracterizaría por romper con esos principios y poner en escena la cualidad de lo fragmentario. Aquí es donde aparece el principio de montaje en la modernidad artística.

El montaje en la modernidad se concibió como el principio de creación artística que visibilizó la presencia de fragmentos independientes en la obra de arte y su unión para conformar un sentido. De acuerdo a lo descrito por Sánchez Bosca (1999), la obra de arte deja un lado la unicidad de su forma -lo que podría denominarse como “principio orgánico” para pasar a ser “pura amalgama” (pp. 56 y 57). Se trató, en términos discursivos, de una “desarticulación sistemática de los significantes del texto y su proclamación como tales fragmentos” destruyendo, por consiguiente, “cualquier ilusión de homogeneidad y denunciando o sometiendo a minucioso análisis el espacio en el que se produce el encuentro entre todos ellos” (p. 56). La visibilidad de este principio de construcción descubrió que “la heterogeneidad de los componentes siempre estuvo en la base del texto artístico” (p. 56), es decir, se trata de “la convergencia efectiva -aunque a menudo encubierta- de la gran diversidad de elementos heterogéneos” (p. 57). Así mismo, expresó el combate existente entre esos mismos elementos, los cuales “se resisten a la homogeneidad de cualquier estructura y viven en permanente conflicto con la unidad a la que están llamados a obedecer” (p. 57).

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX fueron las encargadas de constituir este principio como un manifiesto y darle una amplia visibilidad desde diferentes disciplinas y formas experimentación. Por ejemplo, como lo describe Sánchez Bosca (1999), las cualidades

del collage pictórico colocaban en manifiesto la “exhibición de una heterogeneidad cada vez mayor de los significantes”, una “descomposición estructural convertida en fenómeno de superficie”, teniendo como resultado una “convivencia de lo diverso sin que éste pierda su particularidad, carácter analítico para con cada unidad dado que ésta aparece en su más extrema opacidad respecto a la realidad” (p. 58). Es de acuerdo a estas características -las cuales comenzaron a aflorar en diferentes manifestaciones artísticas- que, en consecuencia, comenzó a actuar “en su estado más visible: deconstruyendo el material, exhibiendo el hilo que forma las estructura, renunciando a cualquier homogeneidad o imperceptibilidad de las partes justamente al insistir en el carácter fragmentario y no orgánico del conjunto” (p. 58). Sin embargo, es muy importante tener en cuenta que el montaje como principio de creación artística no fue inventado en la modernidad: por el contrario, fue en la modernidad que una serie de pensadores y artistas percibieron su presencia en las formas artísticas y decidieron trabajar y explorar de manera consciente sus implicaciones y posibilidades: es decir, vieron su discreta presencia a lo largo de la historia y decidieron explorar y experimentar con ella.

La disciplina del caos

Como se mencionó al comienzo de este apartado, para Rancière (2011) el montaje es el principio propio del régimen estético de las artes. Para comprender esta definición, es necesario repasar la noción de operaciones propuesta por el filósofo francés. Para él, las operaciones son el entramado de relaciones materiales y conceptuales a partir de las cuales la palabra y la imagen, como elementos constitutivos del arte, toman distancia de sus funciones y usos dominantes, así como de los relacionamientos resultantes de la combinación entre ambas. En el régimen mimético o representativo de las artes, la imagen pertenece al espectro de lo visible: es el gesto prescriptivo que pretende darle cuerpo a los pensamientos, palabras y sentimientos, o generar la ilusión de semejanza respecto a un original; es una puesta en escena de la “relación entre lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia” (pp. 28-29). Por otro lado, la palabra se refiere al lenguaje como comunidad de signos, como una puesta en común cuya esencia se basa en la racionalidad, causalidad y el encadenamiento verosímil de acciones; es la función que subordina a la imagen para ser materia visible, es una “combinación de elementos según reglas generales y comunidad entre la

inteligencia productora de estas combinaciones y las sensibilidades convocadas para experimentar el placer” (p. 56).

Pero en el régimen estético de la artes este orden es subvertido. La imagen no es exclusividad de lo visible: es una puesta en escena de lo visible que no está subordinada a la palabra y no exige que sus elementos estén materialmente presentes para conformarse como tal; es “una manera en que las cosas mismas hablan y se callan. Llega a instalarse, en cierto modo, en el corazón de las cosas como su habla muda” (p. 34). Y si la imagen y la palabra se caracterizan por tomar este tipo distancia de la función y el lugar que se les tenía asignado, las operaciones son los procedimientos a partir de los cuales se constituye la desemejanza y se toma distancia: son las prácticas que permiten que la palabra y la imagen se desvinculen de su función representativa y vayan más allá de un procedimiento técnico: son una postura, una forma de ver los elementos propios de la creación artística, una búsqueda por darles otros usos y transmitir otras sensibilidades.

Teniendo en cuenta esto, para el filósofo francés el montaje, como medida propia del régimen estético de las artes, se basa en dos principios u operaciones contradictorias: la frase-imagen, que se refiere a la potencia caótica de los elementos desvinculados; y la gran parataxis, que se refiere a la separación de ese caos en un gran consenso. Rancière (2011) define la frase-imagen como la parte propia de la incommensurabilidad, la toma de distancia respecto a las funciones asignadas y la libre disposición de usos y apropiaciones. Como se mencionó con anterioridad, en el régimen representativo la función de la palabra (o la frase) es la del encadenamiento o sucesión lógica que da consistencia a la *historia*¹³; y la función de la imagen es lo que le da cuerpo. Pero en el régimen estético del arte este orden se subvierte: la palabra pasa a ser lo que da cuerpo y la imagen es la potencia activa y disruptora que dirige el cambio entre dos regímenes de sensibilidad: es decir, la función-frase y la función-imagen toman distancia de los límites en los cuales estaban relegadas para asumir otras maneras de existir y relacionarse, la imagen dejar de ser lo visible y la palabra deja de ser lo decible. La frase-imagen es la unión de estas dos funciones estéticas; es la doble separación sistemática respecto a una hegemonía sobre los usos y funciones del arte que se consolida como una de las unidades constitutivas del montaje.

¹³ Rancière (2011) define esta palabra desde un punto de vista aristotélico.

Por otro lado, el filósofo francés define como gran parataxis a la puesta en común de varios elementos que han tomado distancia de sus usos y funciones dominantes, para conformar una obra artística. Es decir, se trata de una comunidad de signos basada en la yuxtaposición de frases-imágenes, de elementos autónomos que se han desmarcado de la hegemonía sobre su lugar en el arte, para conformar un sentido específico: “La ley del “profundo hoy”, la ley de la gran parataxis, es que ya no hay medida, sólo existe lo común. Es lo común de la desmesura o del caos que, en adelante, da su potencia al arte” (Rancière, 2011, p. 61).

De acuerdo con lo anterior, el autor define el montaje a partir del encuentro contradictorio entre la frase-imagen y la gran parataxis:

La medida del arte estético ha debido construirse como medida contradictoria, nutrida de la gran potencia caótica de los elementos desvinculados pero, a la vez, propensa a separar este caos -o esta “estupidez”- del arte de los furores de la gran explosión o de la torpeza del gran consentimiento. (Rancière, 2011, p. 62).

En otras palabras, para el filósofo francés el montaje, como principio vertebrador del arte estético, se trata de la mezcla indiferente de significaciones y materialidades artísticas, caracterizadas por tomar distancia de sus usos y funciones dominantes, para vincularse de maneras distintas; es la disciplina del caos donde una serie de formas heterogéneas, desligadas de la hegemonía sobre su lugar en el arte, se relacionan para hacer una puesta en común, consolidarse como una inconmensurable singularidad y, de esta manera, “jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias, operar un redistribución local, un reordenamiento singular de las imágenes en circulación” (Rancière, 2011, p. 44).

Otra mirada sobre el montaje cinematográfico

Se pueden encontrar varios puntos en común entre los planteamientos expuestos con anterioridad. En un primer momento, ambos autores coinciden en que el montaje, como principio artístico y creativo, es conceptual antes que material. Sánchez Biosca (1999) lo hace en dos momentos: primero, al repasar las reflexiones y teorías que consideraron el montaje como un problema signifiicante; segundo, al revisar la idea de montaje en la modernidad artística. Por su parte, Rancière (2011), al introducir su definición sobre este concepto, afirma que “La mezcla de materialidades es conceptual antes que real” (p. 59).

Por otro lado, ambos pensadores también identifican el montaje como un principio conflictivo. Sánchez Biosca (1999) describe cómo varios pensadores consideraron el montaje como un espacio para trabajar el signifiicante y, por consiguiente, como el lugar propio del encuentro conflictivo entre el lenguaje con el sujeto. Así mismo, al revisar el significado de este término en la modernidad artística, el autor hace especial hincapié en su permanente conflicto con la unicidad propia del principio orgánico y su resistencia a cualquier homogeneidad estructural. Para Rancière (2011) la conflictividad es inherente al montaje como principio vertebrador del arte estético, pues se define a partir del choque de dos procesos: la “potencia caótica de lo elementos desvinculados” -es decir, de artificios que han tomado distancia de sus usos y funciones dominantes- y, así mismo, “la separación de ese caos en un gran consenso” -es decir, el agrupamiento o puesta en relación de los artificios descritos previamente- (p. 62).

Sin embargo, salta a la vista la resonancia compartida entre la concepción del montaje como el principio propio de la modernidad artística descrita por Sánchez Biosca (1999) y la idea de montaje como la medida propia del “régimen estético de las artes” propuesta por Rancière (2011). Esto se debe, entre otras cosas, a que ambos autores están conceptualizando y sentando una postura frente a un mismo término. El filósofo francés, en el preámbulo de su reflexión sobre el significado de esta noción, dice lo siguiente: “Empecemos por el principio. El montaje de Godard presupone un conocimiento de lo que algunos llaman modernidad y que yo prefiero llamar, para evitar la teleologías inherentes a los indicadores temporales, ‘régimen estético del arte’” (p. 56).

Partiendo de las semejanzas que se hacen visibles entre las propuestas de ambos autores -es decir, el acto de pensamiento y el conflicto- y, así mismo, retomando la cuestión que da origen a la escritura de este apartado, hablar de montaje cinematográfico, en un comienzo, no

solo se refiere a la dimensión procedimental relacionada con la edición, ni tampoco a la preservación o respeto de la ley de continuidad desde los diferentes estadios de la creación cinematográfica. De acuerdo con los planteamientos expuestos con anterioridad, hablar del montaje cinematográfico es hablar de cómo se ponen en relación diferentes imágenes y sonidos que, como artificios de la creación cinematográfica, toman distancia de sus usos y funciones dominantes. Por lo tanto, antes de la edición cinematográfica y la ley de continuidad se encuentra el montaje cinematográfico como principio abstracto: la conceptualización de artificios que se separan de sus usos y funciones dominantes; la reunión de esos artificios cuya característica principal es la desemejanza con las hegemonías sobre sus formas, usos y funciones, para consolidar, desde el caos de su relacionamiento, un sentido cinematográfico:

Esa potencia de enlazamiento no es la de lo homogéneo (...) Es la de lo heterogéneo, del choque inmediato entre tres soledades: la soledad del plano, la de la foto y la de las palabras que hablan de cualquier otra cosa en cualquier otro contexto. Es el choque de heterogeneidades que da la medida común (Rancière, 2011, p. 70).

Pensar el montaje cinematográfico, entonces, sería como pensar “lo político” en el cine o su “dimensión política”: se trata de discernir las marcas que permiten argumentar la presencia de estos principios en una(s) película(s). En este sentido, en un comienzo las imágenes y su puesta en relación pueden separarse de sus usos, funciones y propósitos habituales o no. Esto da como resultado dos tipos de imágenes-cine: aquellas que siguen la hegemonía que define su lugar y parte en lo cinematográfico; aquellas que toman distancia del régimen dominante para establecer otra relación con lo cinematográfico -otros usos, funciones y propósitos-. Tanto Rancière (2011) como Sánchez Biosca (1999) identifican en el segundo grupo de imágenes el interés de sus reflexiones entorno al significado del montaje: para el filósofo francés, ahí se consolidan las operaciones que dan como resultado las imágenes desvinculadas y su puesta en relación caótica; para el autor español, ahí se construyen las cualidades fragmentarias propias del quiebre que supuso la modernidad artística; para ambos, es el lugar propio del montaje como principio artístico y creativo: es el espacio abstracto donde se construye la desemejanza, la diferencia, el cuestionamiento de formas, usos y funciones habituales, y la puesta en escena de nuevas representaciones para transmitir otras sensibilidades.

El montaje cinematográfico, entonces, puede definirse como un acto de pensamiento donde se organizan cierto tipo de imágenes que, en su particularidad y conjunto, toman distancia de sus usos, funciones y propósitos dominantes para, así mismo, proponer otra relación con los signos, símbolos y representaciones de una comunidad, teniendo como resultado la transmisión de otras formas de experimentar la experiencia sensible. Concebir el montaje cinematográfico de esta manera saca al término del hermetismo de su dimensión técnico-material y lo sitúa su dimensión abstracta-política -más amplia y compleja-; pensar el montaje cinematográfico de esta manera sitúa el potencial creativo del concepto en el conflicto entre las partes y el todo, teniendo en cuenta que este conflicto el que genera el quiebre perceptivo que permite entrever otras formas de experimentar la experiencia sensible de una comunidad determinada.

“Lo político” y “el montaje”: una síntesis

Antes de entrar a observar y pensar la presencia y los efectos de la “dimensión política” del cine desde el “montaje cinematográfico”, desde las redefiniciones propuestas sobre cada concepto, es necesario considerar la relación existente entre ambos términos.

En el primer apartado de esta monografía se precisaron tres conceptos: “lo político” en el cine, la “dimensión política” del cine y el “cine político”. “Lo político” en el cine -o la política propia del arte cinematográfico- se definió como el encuentro entre una “dimensión política” y una “dimensión estética”. La “dimensión política” se refiere a la ruptura con las formas, usos y funciones dominantes de los artificios propios de la creación cinematográfica y, también, con las marcas y representaciones hegemónicas sobre lo cinematográfico y lo común, teniendo como efecto principal la propuesta de un reordenamiento simbólico de los hábitos, costumbres y convenciones propias de una comunidad determinada. Teniendo en cuenta esto, el “cine político” se definió como el espectro de películas que, desde diferentes tiempos y contextos, tienen una marcada presencia de “lo político”. Por otro lado, en el segundo apartado del presente trabajo se definió el “montaje cinematográfico” como un acto de pensamiento donde ponen en relación diferentes imágenes que, como artificios propios de la creación cinematográfica, toman distancia de sus usos y funciones dominantes.

De acuerdo con lo anterior, la “dimensión política” del cine y el “montaje cinematográfico” tienen en común un aspecto fundamental: el quiebre que marca el distanciamiento con cierta hegemonía sobre los artificios y las representaciones cinematográficas

que, por consiguiente, también establece un desemejanza con el orden impuesto por dicho régimen sobre lo común. Arriba se mencionó que la “dimensión política”, como una de las características de “lo político”, se basa en las fracturas formales y representativas respecto a las hegemonías sobre las herramientas cinematográficas y el ordenamiento dominante sobre una comunidad en particular. Se puede afirmar, entonces, que el “montaje cinematográfico” puede determinar la “dimensión política” de una película al ser el espacio abstracto donde tiene lugar la organización de elementos que tienen como rasgo principal la desemejanza respecto a sus usos y funciones dominantes. De esta manera, se puede entrever una relación simbiótica entre ambos términos: la presencia de una afirma la presencia de la otra. En otras palabras: si hay montaje, hay dimensión política; si hay dimensión política, hay montaje. También puede estipularse de la siguiente manera: “lo político” en el cine es el montaje; el montaje es “lo político” del cine.

Bajo estas coordenadas tiene sentido pensar la búsqueda de “lo político” en el cine o su “dimensión política” desde el “montaje cinematográfico”. Como se ha mencionado en diferentes ocasiones, el “montaje cinematográfico” no solo es el artificio caracterizado por cortar y pegar imágenes y sonidos para conformar la materialidad que supone el cine, sino que, en un principio, es el espacio abstracto donde las imágenes, como artilugios propios de la creación cinematográfica, toman distancia de sus usos y funciones dominantes para constituir un recorte distinto de la experiencia sensible; es el acto de pensamiento que constituye el doble disenso característico de “lo político”.

Lo que la intervención artística y política puede oponerle (a las formas o selecciones dominantes) es otra selección, otra manera de construir la relación de lo uno -o de un reducido número- al gran número, singularizar aquello que el sistema confunde en una masa confusa, dotar de nuevos poderes a lo singular para figurar al gran número. El recuento político de aquello que vale tomar en cuenta es también la operación poética que pone una palabra o una imagen por la otra. (Rancière, 2014, pp. 78-79).

La “dimensión política” del cine -y, por consiguiente, “lo político” - se consolida dependiendo de cómo una película reduce o recorta la experiencia sensible. Las formas de estructurar la experiencia sensible en las cuales se puede determinar la existencia de una “dimensión política” tienen como principal característica un distanciamiento que sienta un quiebre con las hegemonías sobre los ordenamientos simbólicos que definen formas, usos y

funciones sobre lo propio de lo cinematográfico y lo común. El “montaje cinematográfico” se organiza la selección y reducción propia de “lo político”: es el lugar donde se ponen en relación aquellas imágenes que han tomado distancia de su lugar y parte en lo cinematográfico y lo común; es el dispositivo abstracto que materializa la presencia de la “dimensión política” y “lo político”; es una puesta en escena de lo visible que selecciona -y, por consiguiente, descarta- sonidos y fragmentos visuales para conformar imágenes cinematográficas.

III

Estética y política de un experiencia militante: Chircales (1972)

Chircales (1972) es un documental dirigido por Marta Rodríguez y Jorge Silva. La película nos sitúa en la cotidianidad de “los Castañeda”, una familia que se dedica a la elaboración de ladrillo artesanal en Tunjuelito, un barrio ubicado a las afueras de la ciudad de Bogotá. La cámara se interesa por describir la cotidianidad laboral y la forma en la cual permea la intimidad de la familia, mientras escuchamos las voces de estas personas que manifiestan su angustia sobre su vida tan precarizada. Mientras vemos estos fragmentos visuales y escuchamos los testimonios de la familia, la voz de un narrador conceptualiza la precariedad de las condiciones laborales de estas personas, explicando de manera detallada del contrato y las condiciones laborales, así como los daños colaterales que surgen a raíz de este régimen de explotación laboral.

Esta fue la primera producción conjunta de la dupla de realizadores Rodríguez-Silva. Realizado bajo los preceptos de “cine etnográfico” y “observación participante” propuestos y desarrollados por Jean Rouch, los realizadores convivieron con la familia alfarera durante cinco años para investigar y comprender su realidad social. La idea original nació de la experiencia de Marta Rodríguez quien, mientras trabajaba como alfabetizadora en el Movimiento Universitario de Promoción Comunal (MUNIPROC) fundado por Camilo Torres, veía cómo algunos niños llegaban en condiciones físicas precarias (golpeados, desnutridos). La preocupación la llevó a seguir a este grupo de infantes de regreso a sus hogares, presenciando el trabajo tan pesado al cual estaban expuestos desde edades tan tempranas. En ese momento surgió su interés por hacer cine, teniendo como motivación principal el ímpetu de mostrar esas experiencias tan miserables y desgarradoras (Bedoya, 2011). Debido a la ausencia de una industria cinematográfica en el país y, por consiguiente, la inexistencia de empresas productoras de cine o de alquiler de equipos cinematográficos, *Chircales* fue producida a partir del autofinanciamiento y la autogestión de sus realizadores (Fundación Cine Documental, 2019).

Así mismo, *Chircales* es considerada como una de las películas más representativas del Cine Político Marginal Colombiano de la década de los 60’ y los 70’ (Pineda Moncada, 2015). Esto se debe a que las motivaciones y el modelo de producción de la película tenían profundas similitudes con los preceptos establecidos en los manifiestos *Estética fome* (1965) y *Hacia un tercer cine* (1968), los cuales determinaron las bases de diferentes movimientos cinematográficos en el continente que con el tiempo fueron agrupados bajo el nombre de Nuevo cine latinoamericano o Tercer Cine. Si bien Rodríguez y Silva comenzaron la realización de su

película sin tener conocimiento de estas posturas sobre la creación cinematográfica en latinoamérica, en diferentes entrevistas (Cuadernos de Cine Colombiano, 1982; Gómez Sánchez, 1996, Museo de Bogotá, 2014) han reconocido la importancia que tuvo para ellos asistir al Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1968 en Mérida, Venezuela. Ahí, además de presentar una primera versión de la película -la cual fue celebrada por su carácter independiente ligado a un proceso antropológico-, ambos se dieron cuenta que sus posturas no estaban aisladas, sino que se encontraban dentro de una tendencia general en América Latina caracterizada por asumir “una actitud sociopolítica, un deseo de hacer que la función del cine fuera servir como un instrumento de cambio o, para usar el término de la década de los sesenta y lo setenta, ‘una concientización política’” (Suárez, 2005, p. 51).

Al preguntar qué determina “lo político” o la “dimensión política” de Chircales, en un primer momento aparece lo mencionado en el párrafo anterior: su profunda afinidad con un movimiento cinematográfico, deslocalizado en todo el territorio latinoamericano, que promovió un “cine político” cuyo principal objetivo fue “abordar las cuestiones sociales urgentes”, “romper con la pasividad del espectador” y asumirse como “herramienta” de “concientización” y “movilización” social en favor de la emancipación de las gentes oprimidas (de Taborada, 2013). Esta definición de “lo político” en la película es concordante con el testimonio de Rodríguez y Silva (Cuadernos de Cine Colombiano, 1983), quienes aseguran haber filmado Chircales con el propósito de “mostrar” la realidad y “denunciar” las condiciones de vida miserables las cuales estaban sometidas las personas que se veían obligadas a trabajar en estos lugares.

En segundo lugar, “lo político” en Chircales puede ubicarse en diferentes momentos de su materialidad fílmica. Por ejemplo, la primera escena de la película describe “lo político” en su dimensión gubernamental y legislativa, al presentar una sucesión de fragmentos visuales que muestran la presencia de una multitud de personas en la Plaza de Bolívar en Bogotá, contrastados con los planos del cuerpo policial, sus uniformes, sus armas y su presencia en este espacio, mientras una voz extradiegética proclama la solemnidad de las votaciones presidenciales, su importancia para el país y la sacralidad de los presidentes, así como la relevancia del pueblo colombiano en la consagración de este acontecimiento.

En la primera escena también se puede observar una descripción de “lo político” desde una perspectiva popular ligada a la afiliación partidista por herencia familiar. Mientras en la pantalla suceden una serie de planos que describen el ejercicio electoral al interior de la Plaza de

Bolívar, el testimonio de un señor de apellido Castañeda describe su experiencia de “la política”, mencionando que es liberal “porque sus papás son liberales”.

De igual manera, la película presenta una aproximación a “lo político” como ejercicio de poder en su tercera escena. Mientras suceden una serie de fotografías de quienes parecen ser los dirigentes del país en una iglesia muy ornamentada, celebrando el ritual eucarístico en compañía de la guardia presidencial y otras personas, una voz afirma que en Colombia “no existen castas ni oligarquías” que se suceden la gobernanza de la nación, finalizando con la fotografía de la primera plana de un periódico que anuncia la llegada de la «Misión Rockefeller» a Colombia.

Estas formas de relacionar “lo político” tienen una relación profunda con las miradas dominantes sobre “lo político” y “lo político en el arte” descritas en el primer apartado de esta monografía. Por un lado, su evidente cercanía con los preceptos del Nuevo Cine Latinoamericano puede relacionarse con la categorización propuesta por Nelly Richard (s.f) sobre el “arte militante”. Como se mencionó en dicho apartado, además de establecer un vínculo de exterioridad entre ambos términos, esta manera de asumir “lo político” pretende un “reflejo de la sociedad” para hacer efectiva la transmisión de un mensaje relacionado con su militancia ideológica. Por otro lado, las descripciones de “lo político” ligado a la gobernabilidad de un país y al ejercicio del poder puede relacionarse “la política” en un plano óntico (Mouffe, 2007) y “la política” en su versión instrumental (Richard, 2013).

Estos son los límites en los cuales se ha enmarcado “lo político” o la “dimensión política” de Chircales. A continuación se trazará un itinerario para describir por qué este filme está presente, además de las intenciones movilizadoras y las explicaciones sociológicas, también se encuentra una serie de relaciones que permiten una lectura estético-política de su materialidad filmica. Para lograr determinar esto, se hará un repaso concienzudo del contexto histórico, social y cultural de la película y de la vida de los realizadores, para luego observar cómo las imágenes configuradas en el filme se acoplan a las definiciones descritas.

El entramado de relaciones contextuales

Para dar cuenta de la presencia de “lo político” desde la redefinición propuesta en esta monografía, es necesario mirar con detenimiento el contexto histórico, social y cultural de la época que, así mismo, tiene una profunda relación con la noción sobre “lo cinematográfico” de la

época y, por consiguiente, el contexto de producción Chircales, así como la vida de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

En un artículo dedicado a reflexiones sobre (...), Gloria Pineda Moncada (2016) describe cómo la actividad cinematográfica de los 60' y 70' en Colombia estuvo marcada y enmarcada por dos fenómenos socioeconómicos que influenciaron de manera profunda el rumbo de la manifestaciones culturales de la época: primero, “la dependencia política, económica y cultural con los Estados Unidos”; segundo, “las consecuencias sociales de la implementación de un sistema de producción capitalista industrial, dentro de un marco político de modernidad, desarrollo y progreso” (p. 65).

De acuerdo con los planteamientos de la investigadora, Colombia se encontraba en una tensión entre la imposición de un modelo económico capitalista y el rechazo de dicha imposición. Después de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos comenzó a diseñar e implementar una serie de “programas educativos”, enfocados en la población y la industria, con el objetivo de intervenir diferentes países latinoamericanos y “acondicionar su economía” bajo las lógicas de producción capitalistas. A raíz de la Revolución Cubana de 1959, el gobierno norteamericano de ese entonces intensificó sus lógicas intervencionistas con un propósito claro: detener cualquier otra posibilidad de revolución inspirada en ideales comunistas. Entre la totalidad de estos programas, Pineda Moncada destaca “la Alianza para el Progreso implementada en Washington para contrarrestar los efectos políticos de la Revolución Cubana” (J. Jaramillo, 2007. Citado por Pineda Moncada, p. 65), “los Cuerpos de Paz (Peace Corps) creados en 1961 por el presidente John F. Kennedy [...] para promover la paz y la amistad a través del voluntariado (González, 2014. Citado por Pineda Moncada, p. 65)”, así como el Plan Currie y el Modelo Atcon como informes especializados que instauraron un modelo para el desarrollo económico y educativo, y la Operación Cóndor en Sudamérica y la Operación Charly en Centroamérica.

En paralelo, el estado y el gobierno colombiano simpatizaban con la agenda neocolonialista impulsada por Estados Unidos. En ese momento, el país se encontraba en la transición del régimen dictatorial de Rojas Pinilla -el cual instauró las bases de un desarrollo económico y tecnológico- al régimen del Frente Nacional. Según la investigadora colombiana, la “modernidad urbana e industrial” en Colombia se consolidó durante los gobiernos del Frente Nacional debido a que, durante estos años, las altas esferas del estado y el gobierno tuvieron un

marcado interés por impulsar el desarrollo del país de acuerdo con la agenda económica impuesta por el gobierno estadounidense. Esto se llevó a cabo con relativa facilidad debido a la repartición paritaria de las curules parlamentarias y la legislación por decretos emitidos por el poder ejecutivo:

“la entrada de capital extranjero y, en especial, la llegada de comisiones estadounidenses para encauzar el progreso, fueron eslabones que desempeñaron una función importante para el proceso de transformación económica y para modificar los imaginarios sociales contruidos en torno al neocolonialismo” (Pineda Moncada, 2016, p. 65).

En el marco de estos acontecimientos también definieron usos y funciones sobre el cine. De acuerdo las descripciones de Pineda Moncada (2016), el Frente Nacional tuvo un marcada interés por consolidar una industria cinematográfica en el país que sirviera a un propósito en particular: “transmitir una imagen de nación acorde con las ideas de desarrollo y modernidad” (p. 65) promovidas por el gobierno -e inspiradas en la agenda de desarrollo económico-capitalista en la región impulsada por Estados Unidos-. Por ejemplo, la investigadora colombiana cita el proyecto de ley de 1965 donde al cine se le asigna el imperativo de “publicitar los avances del país en infraestructura, industria y turismo”, el cual fue impulsado por el Presidente de la Cámara de Representante, Diego Uribe Vargas, y el congresista Fabio Lozano Simonelli.

[Diego Uribe Vargas] (...) nada más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales, o de nuestra realidad geográfica; el cine colombiano será una invitación permanente a los extranjeros para visitarnos, para vincularse a nuestro país, y fundamentalmente, será un testimonio ante el mundo entero, de cómo Colombia, en 150 años de vida independiente, ha forjado un perfil cultural y democrático del cual nos podemos todos enorgullecer (Uribe, 1965: 25. Citado por Pineda Moncada, 2016, p. 65).

Esta idea sobre las funciones y los usos del cine tenía como precedente la instauración del Comité de Clasificación de Películas y el Comité de Revisión, creados al comienzo del Frente Nacional durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo. Sin embargo, estas instancias no eran una novedad en la política gubernamental de Colombia, pues durante la dictadura de Gustavo

Rojas Pinilla se creó la Junta de Censura. De acuerdo con los planteamientos de Pineda Moncada (2016), los organismos impuestos por el Frente Nacional “estaban facultados para autorizar o denegar las solicitudes de exhibición y para clasificar los filmes aprobados de acuerdo con la edad del público” y, además, estaban compuestos “por representantes del gobierno y de otras agremiaciones civiles sin formación cinematográfica” que tenían firmes convicciones de conservar el “status quo” (p. 66). En este sentido, la investigadora colombiana menciona que varios filmes nacionales fueron censurados durante esta época por estas instituciones. Sin embargo, gracias a la presión ejercida por la incipiente crítica cinematográfica en Colombia, con el tiempo algunas películas fueron puestas a disposición de un público mayor a de 21 años, pero esto no garantizó su visibilidad debido a que los teatros nacionales eran renuentes con su exhibición.

De acuerdo con Pineda Moncada (2016), la confluencia de las tendencias intervencionistas de Estados Unidos en latinoamérica con la simpatía del gobierno colombiano con la agenda neocolonialista impulsada por el mismo gobierno norteamericano, para promover un desarrollo económico y social bajo principios del capitalismo, “configuraron en Colombia una atmósfera política de rechazo al neocolonialismo y, en consecuencia, un descontento generalizado con los gobiernos del Frente Nacional que representaban además una restricción de la democracia” (p. 65). Según la investigadora, esto tuvo como efecto el paulatino crecimiento de ciertos sectores sociales y la proliferación de “manifestaciones estudiantiles, obreras, campesinas e indígenas”, ante las cuales el gobierno tomó la decisión de instaurar el Estado de Sitio para definir cualquier expresión de descontento como un delito político y juzgarlo bajo la justicia penal militar (Perdomo, 2012. Citado por Pineda Moncada, 2016, p. 65). Así mismo, Cirstancho Altuzarra (2014) acota cómo ciertas agremiaciones sociales independiente, como las autodefensas campesinas de cohorte comunista, era declaradas objetivo militar por el Estado, señalando la creación del plan LASO “destinado a eliminar las zonas de influencia comunista” (Gilhodes, 1985, p. 305).

El panorama nacional e internacional profundamente afectado por los avatares de la Guerra Fría y acontecimiento que supuso la Revolución Cubana del 59’ también tuvo profundas afectaciones en campo cultural ligado al arte cinematográfico. Como lo señala Cirstancho Altuzarra (2014), alrededor del mundo comenzaron a surgir movimientos contraculturales que promovieron un discurso que se opuso a las lógicas restrictivas instauradas. Particularmente en

Colombia, a raíz de las posiciones adoptadas por el Estado y las acciones que estaba llevando a cabo tanto a nivel político gubernamental general y las políticas públicas relacionadas con las funciones y los usos del arte cinematográfico, comenzaron a surgir posiciones que se opusieron a esa directrices, en su gran mayoría basada en las ideas de Carl Marx y popularizadas por el ideario comunista. A la postre, esto resultó en la creación de “un proyecto audiovisual que pudiera responder a las exigencias de un contexto político, marcado por profundas transformaciones”, el cual dio comienzo “un tipo de producción cinematográfica comprometida con los problemas sociales acusados por el desarrollo económico capitalista” (Pineda Moncada, 2016, p.65).

Estas problemáticas socioeconómicas determinaron el ambiente cultural y la percepción sobre la creación cinematográfica. De acuerdo con los planteamiento de Pineda Moncada (2016), “En la mayor parte de los documentos escritos sobre cine durante la década de 1960 y 1970 en Colombia y en Latinoamérica, puede entreverse la existencia de una posición ideológica, encaminada a la configuración de un proyecto audiovisual que pudiera responder a las exigencias de un contexto político, marcado por profundas transformaciones”, los cuales dan cuenta de “los lineamientos de un proyecto cinematográfico marginado del apoyo estatal y de los circuitos comerciales de distribución y exhibición, con el propósito de estructurar una imagen de contrainformación independiente de las instituciones de censura” (p. 65). Como se mencionó anteriormente, este movimiento fue conocido a la postre bajo los términos de Cine militante, cine marginal y cine político. Y dentro de esta tendencia de creación cinematográfica se encuentra la producción de Chircales (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

El origen de Chircales (1972)

Después de pasar un tiempo en Europa, Marta Rodríguez regresa a Colombia a finales de 1958. De acuerdo con sus propios testimonios (Museo de Bogotá, 2014), por decisión de su señora madre, en 1953 llega junto con sus hermanas a Barcelona en pleno régimen franquista, Después de un tiempo, tomó la decisión de irse a Madrid donde comenzó a estudiar la carrera de sociología en el Instituto León XIII, mientras también asistía a clases de historia del arte y literatura, y era asidua asistente del Museo del Prado. En 1957 se fue junto con su madre y sus hermanas a París, pues les había concedido unas becas para estudiar francés en el Instituto Católico. En ese momento, Rodríguez no quería seguir viviendo en la España de Franco, por lo

cual, y siguiendo los pasos de una de sus hermanas, tomó la decisión de abandonar las instalaciones del convento al cual habían llegado:

(..) como no tenía residencia, me encontré con unos curas obreros españoles. En ese momento ya se hablaba de la teología de la liberación, y un cura me dijo: “usted no tiene dónde vivir, camine vive en la prisión de mujeres de París” la Roquette y, allá viví un año. Me dijo: “usted le da clases de español a las monjas y me ayuda con un centro de asistencia a obreros españoles” -que emigraban a las minas de carbón y a recoger remolacha- (p. 6).

Fue durante su estancia en la marginalidad parisina que comenzó a escuchar sobre el sacerdote colombiano Camilo Torres, pues él estaba encargado de recibir a aquellos obreros españoles empobrecidos en Lovaina, Bélgica. Entonces, Rodríguez regresó a Colombia el 11 de noviembre de 1958 y, coincidentalmente, el sacerdote también se encontraba en sus tierras para ese momento. Por medio del sacerdote Gustavo Pérez Ramíre -compañero de Camilo Torres y el fundador del primera empresa de cine-, fue integrada a grupo de estudio sociológico para realizar investigaciones en la capital del país:

Me puse a trabajar con el padre Gustavo y Camilo, yo hacía encuestas, y Camilo empieza con Orlando Fals Borda el proyecto de abrir la primera facultad de sociología. Yo dije “todo eso que aprendí en España, eso no es nada, ahora sí voy a estudiar sociología”, entonces entré ahí. Y ahí es cuando Camilo nos dice: muchachos, yo no quiero que se queden aquí en la cafetería” (Museo de Bogotá, 2014, p. 7).

En ese momento, por iniciativa de Camilo Torres, se crea el centro comunitario del Movimiento Universitario de Promoción Comunal (MUNIPROC) al sur de la ciudad de Bogotá en el barrio Tunjuelito. De acuerdo con las palabras de la cineasta colombiana (Museo de Bogotá, 2014), después de los hechos posteriores al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, la capital del país comenzó a crecer de manera irregular por la llegada de las personas desplazadas por la violencia, quienes se asentaron en ña periferia de la ciudad y dieron origen a los barrios San Carlos, San Benito, Usme y Tunjuelito:

Era gente que llegó y se asentó en esos barrios y como eran esas montañas de greda, ahí encontraron una fuente de trabajo que eran los **chircales**¹⁴. Entonces Camilo decía que los que quisiéramos, debíamos ir a conseguir una casa en Tunjuelito y Muniproc y hacíamos un movimiento para ayudar a esos barrios donde llegaba gente muy pobre que no tenía ninguna ayuda (p. 7).

Este grupo interdisciplinar de intervención social estaba conformado por sociólogos, arquitectos, ingenieros, abogados y psicólogos, y tenía el firme propósito de brindar un apoyo integral las personas empobrecidas y marginalizadas que habitaban en Tunjuelito y sus barrios aledaños. Ahí, Rodríguez conoció propiamente a Camilo Torres quien, al conocer la experiencia pedagógica de la cineasta en La Roquette de París, la impulsó a construir una escuela dominical y una biblioteca infantil para alfabetizar a las infancias y las adolescencias de estos sectores vulnerables de la ciudad:

(...) yo miraba esos niños que llegaban porque yo los sábados les compraba libros de cuentos, de historias, lápices, cuadernos y esos niños eran como si les hubieran abierto el cielo con esos libros que miraban, porque esos niños sólo cogían barro. Y la violencia con los niños era tremenda. Al niño le decían: “El que no trabaja, no come”. (Museo de Bogotá, 2014, p. 7).

Y fue en este momento cuando Rodríguez comenzó a darse cuenta de la cruda e impactante realidad de la vida en los chircales. Según cuenta la cineasta, poco a poco fue notando con mayor regularidad cómo los niños llegaban a su escuela con moretones, fracturas sin tratar y con evidentes signos de desnutrición. De la preocupación nació la curiosidad, por lo cual tomó la decisión de seguir a los infantes hasta sus hogares, para al final observar, desde la lejanía, el trabajo forzoso y esclavizante al cual estaba sometidos tanto la infancia como la adultez:

Me empiezan a llegar todos estos niños con las manitos fracturadas... Yo me fijo de dónde vienen y ahí nace Chircales . Decido estudiar cine, porque digo: “Esta realidad” (...) Eran imágenes como del Medioevo (...) yo veo esas imágenes de los chircales que no olvido... Sobre todo los hornos, porque ponían unas rampas de madera y a los niños, a la

¹⁴ Énfasis añadido.

edad en que pudieran caminar, los hacían subir por esa rampa con una cincha en la cabeza para sostener en la espalda el ladrillo. ¿Tú sabes lo que es ver eso? Había que mostrar esa realidad. (Gómez Sánchez, 1996, p. 3-4).

El comienzo de una auténtica sensibilidad cinematográfica

Después de su experiencia como alfabetizadora en el MUNIPROC, y con la imagen insistente de los chircales de Tunjuelito, Rodríguez abandonó en 1961 su formación como socióloga¹⁵ y antropóloga en la Universidad Nacional para regresar a París con la firme convicción de estudiar cine.

Yo quería entrar al IDHEC, la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos, pero no me admitieron porque había que pasar por exámenes difícilísimos y tener una formación de bachillerato francés. Entonces entro al Museo del Hombre a sacar mi certificado de etnología y aparece mi maestro, Jean Rouch” (Gómez Sánchez, 1996, p. 4).

Al respecto, Bedoya (2011) describe cómo en ese momento confluyeron en la ciudad parisina una serie de revoluciones culturales en el pensamiento occidental de la segunda posguerra mundial. El arte cinematográfico no fue la excepción:

(..) el cine entra en la revolución de las cámaras portátiles y del sonido sincrónico, cineastas como Godard sacan las cámaras a las calles, el documental toma un nuevo aire con Jean Rouch, los documentados empiezan a tener voz en las películas, se expresa la subjetividad de los personajes como posibilidad de investigación. El documental retoma a Flaherty y a Dziga Vertov, el primero propone la metodología y el segundo su fundamento teórico. Jean Rouch los une y adiciona la perspectiva del sujeto del documental como una disyuntiva entre la subjetividad, el arte y la ciencia (p. 205).

De esta manera, la cineasta colombiana comenzó su camino en el arte cinematográfico iniciándose en la revolución que supuso el cinema verité propuesto por Jean Rouch. Durante cuatro años estudió cine y etnología en Francia, despertando un gran interés y admiración por las

¹⁵ Entre otras cosas, la cineasta menciona que su motivación principal para abandonar esta carrera porque “era mucha estadística, mucha matemática...” (Gómez Sánchez, 1996, p. 4). Un hecho que parece anecdótico, pero que será determinante en el devenir de su experiencia filmica y la configuración de una sensibilidad cinematográfica particular.

enseñanzas teóricas y prácticas de Rouch: su política de hacer cine con las herramientas más básicas -lo cual tendría una gigantesca influencia en la primera gran experiencia filmica de Rodríguez en Bogotá-; su “método de observación participante” que concebía la cámara como “un gran ojo” que registra la vida de las gentes y las comunidades sin alterar sus gestos, comportamientos o actividades:

Un día veo un letrero de un seminario de cine etnográfico y ahí aparece el maestro Rouch que fue realmente una maravilla, fue un gran maestro, un gran amigo. Rouch era una maravilla de persona. Y empecé a estudiar cine con él (...) El nos daba una cámara Bell and Howell, esas cámaras de la guerra del cuarenta y pico y nos decía: “vayan y filmen” (Museo de Bogotá, 2014, p. 9).

Rouch era muy visionario. Había mexicanos, estaba Paul Leduc, Tomas Pérez Turrent y este gran fotógrafo cubano Almendros, que luego fotografió el gran cine francés. Y entonces como éramos brasileiros, colombianos, africanos, él nos decía: “en el tercer mundo no hay cine, tienen que aprender todo, si van a volver, ustedes tienen que saber hacer un documental solos” (Museo de Bogotá, 2014, p. 10).

Después de esta experiencia formativa y reveladora en el campo cinematográfico, Rodríguez regresa a la capital de Colombia en 1965. Bedoya (2011) menciona, entre otras cosas, que la cineasta colombiana logra instalarse en el barrio Chapinero, empieza a trabajar con el distrito realizando documentales institucionales y, finalmente, logra conseguir trabajo en la Alianza Francesa, donde conforma el Cine Club Ocho y medio. Paralelo a estas actividades, Rodríguez inició nuevamente sus estudios en antropología en la Universidad Nacional y, también, realizó un cortometraje documental sobre la vida de los barrenderos en Bogotá. Sin embargo, la intención de hacer una película sobre la vida de las personas en los chircales ubicados en la periferia de la ciudad palpitaba con más fuerza, pero, debido a la precariedad la industria cinematográfica del país, la cineasta asumió con paciencia su realización y comenzó a adelantar el trabajo de investigación sobre las condiciones de existencia de estas personas marginalizadas:

En los sesenta no existían aún en nuestro país escuelas de cine, oficinas profesionales en donde se pudieran procesar películas, y la nación era muy débil en cine, especialmente en

documental. El país permanecía atrasado con respecto al resto de América Latina. México estaba muy desarrollado y de allí llegaron producciones que comenzaron a formar una industria, en tanto la televisión fue instaurada por primera vez durante el gobierno de Rojas Pinilla (1953-1957), y desarrollada por técnicos cubanos (Bedoya, 2011, p. 206).

Rodríguez se cuestionaba de manera constante cómo hacer realidad la película. Mientras trabajaba en la Alianza Francesa, conoció a Jorge Silva, quien era un asiduo asistente del cine club. Después de intercambiar palabras en varias ocasiones, Silva decide mostrarle a Rodríguez “Los días de papel”, una película sobre su infancia¹⁶ que hizo inspirado en el neorrealismo italiano, con una cámara prestada y en compañía de sus amigos. Rodríguez quedó impresionada el potencial poética logrado con la precariedad de los recursos - “[Marta Rodríguez] dije: “tan bonita esa película, como mucha poesía, bonita”- y le comentó a Silva sus intención de grabar una película sobre las condiciones de explotación laboral en los chircales ubicados al sur de Bogotá, a lo cual él respondió de inmediato de manera afirmativa (Museo de Bogotá, 2014).

El complejo proceso de filmación de Chircales (1972)

La investigación y la “observación participante”

Para realizar la película, la pareja de realizadores continuó el proceso de investigación adelantado por Rodríguez en los chircales de Tunjuelito. Durante seis meses aplicaron algunos postulados del “método de observación participante” propuesto por Rouch. Con unos pocos ahorros de Rodríguez, una cámara fotográfica prestada por Hernando Oliveros y una cámara Bolex filmográfica prestada de la Alianza Francesa -las cuáles, anteriormente, tenían un propósito netamente informativo- (Museo de Bogotá, 2014) realizaron sondeos, hicieron grabaciones y tomaron fotografías de su espacio laboral, buscaron relacionarse con ellos y

¹⁶ Al respecto de la infancia de Jorge Silva, Marta Rodríguez menciona que estuvo marcada por la pobreza, el abandono y la vida en la calle. Su madre se vio en la obligación de dejarlo en un orfanato en su tardía infancia, sin embargo, ahí aprendió a leer y escribir para luego salir de ahí y trabajar como albañil. Pero sus intereses intelectuales eran tales que asumió su educación de manera independiente: “Aquí [en Bogotá] había un movimiento de cineclubes muy importante. Entonces se la pasaba en los cineclubes y en la Luis Ángel leyendo, donde se formó de manera autodidacta. Es cuando él decide con su amigo el negro Forero, -igual de pobre como él y todo-, hacer una película sobre su infancia” (Museo de Bogotá, 2014, p. 12).

preguntaron por sus experiencias y pensamientos: todo estaba encaminado a consolidar cierta inmersión en sus costumbres y actividades anodinas para hacerse una imagen de las sensibilidades compartidas por estas comunidades.

(...) una observación participante supone como punto de partida fundamental una relación con la gente con la cual se va a trabajar, una relación personal que suponga conocer su realidad antes de comenzar a filmar (Rodríguez & Silva, 1976: 70. Citado por Pineda Moncada, 2016, p. 71).

[Marta Rodríguez]¹⁷ Un tiempo bastante largo, pero fue necesario. Uno tenía puros esquemas teóricos que había que llenar de vida, eso es lo más importante, poder transmitir esa sensación de vida de seres que son tan distintos a nosotros. Estuvimos con ellos haciendo grabaciones, un poco para familiarizarnos con su lenguaje, con su vida y para que ellos se acostumbraran a nosotros (Cuadernos de Cine Colombiano, 1982, p. 7).

Esto tuvo como consecuencia principal una percepción más compleja de la “realidad” que se vivía en los chircales por parte de los realizadores. Por ejemplo, gracias a la relación tan íntima y horizontal que establecieron con las personas más adulta, se dieron cuenta que las personas que vivían ahí no eran dueñas de esas tierras y el vínculo laboral establecido, basado en el compadrazgo, se asemejaba a las lógicas feudales de la edad media: “[Marta Rodríguez]¹⁸ El compadre era la mayoría de las veces el propietario del chircale, y se amparaba en esta relación para sostener una explotación inhumana con los miembros de la familia” (Cuadernos de Cine Colombiano, 1982, p. 7).

Financiación: autogestión y complicidad

Uno de los problemas más importantes para la realización del documental era la consecución de recursos económicos y materiales. Como se mencionó anteriormente, en la década de los 60’ no existían oficinas profesionales para el alquiler de equipos de grabación o edición, el proyecto de una industria cinematográfica en el país era algo más bien incipiente, por no decir nulo, y desde los entes estatales y gubernamentales lo habían proyectado en dirección de un método para publicitar la tierras colombianas ante el capital extranjero. Por lo tanto, el cine

¹⁷ Acotación añadida.

¹⁸ Idem.

documental, sobre todo concebido desde una corriente cinematográfica reciente, estaba a la deriva.

Pero gracias a las relaciones y los vínculos establecidos a lo largo de sus vidas, y la perspicacia de cada uno, poco a poco encontraron a apoyo con el préstamo de cámaras y laboratorios de edición¹⁹, así como recursos económicos para autofinanciar las necesidades se fueran presentando. Como se mencionó con anterioridad, la Alianza Francesa²⁰ de la ciudad de Bogotá fue un apoyo crucial para la realización de Chircales (1972): primero, al ofrecerle un trabajo muy bien remunerado a Rodríguez; y segundo, al disponer de manera bastante confianza los equipos a la dupla de realizadores, así como aquellos recursos que no eran aprovechados -por ejemplo, las cintas de radio de ¼ de pulgada para hacer el sonido de la película- (Gómez Sánchez, 1996). Así mismo, contaron con la gentileza del reconocido fotógrafo Oliveros quien, mientras Silva trabajaba con él, les prestó una cámara para hacer el registro fotográfico de “la observación participante” en los chircales. También la amabilidad de Roberto, un joven estudiante de cine y muy buen amigo de Rodríguez, quien les prestaba una cámara Bolex “porque a veces me las prestaban y estaban rotas, dañadas, y depender de esa cámara siempre...” (Museo de Bogotá. 2014, p. 13). Por otro lado, también estuvo la pericia de aprovechar las oportunidades en el tiempo oportuno: “[Marta Rodríguez]²¹ Un periodista suizo vino a entrevistar a Camilo y yo le compré la grabadora. Con esa grabadora hicimos todo el sonido. Y nos quedamos cinco años” (Gómez Sánchez, 1996, p. 9).

Con el material recopilado durante la “observación participante” de los chircales, Rodríguez y Silva lograron consolidar un guión de rodaje que especificaba los momentos y los elementos fundamentales para la consolidación de la película. Presentaron, entonces, un proyecto ante la Casa de la Cultura y también se colocaron en contacto con un señor que le había dicho a Rodríguez hace algunos años “Marta, cuando quiera hacer cine dígame, que yo le ayudo” (Gómez Sánchez, 1996, p. 8). Y, de esta manera, consiguieron que la Alianza Francesa, a través de la Embajada de Francia, les permitiera usar los equipos de manera gratuita durante el tiempo que fuera necesario

¹⁹ Vale la pena recordar, entonces, que ese momento los laboratorios se especializaban en revelar películas en blanco y negro de 16mm.

²⁰ En palabras de Marta Rodríguez: “(...) la Embajada de Francia me ayudó en todo, casi la produjo” (Gómez Sánchez, 1996, p. 9).

²¹ Acotación añadida.

Método , aproximación y realización

Si bien realizaron una investigación e inmersión exhaustiva en la comunidad de chircaleros de Tunjuelito, Rodríguez y Silva mantuvieron una investigación activa para comprender las experiencias que estaban registrando, consolidándose como una de las estrategias metodológicas más importantes para la realización del documental (Pineda Moncada, 2016). Siendo así, permanecieron en permanente contacto durante cinco años con “Los Castañeda”, una de las tantas familias que, al ser desterradas por la Violencia de 1948, encontraron refugio en los asentamientos y barrios subnormales de la periferia de Bogotá, trabajando sin descanso una tierra que no les pertenecía para sobrevivir en condiciones miserables (Bedoya, 2011).

Empero, lograr tal nivel de familiaridad e intimidad no fue una empresa sencilla. Como se mencionó con anterioridad, “Rodríguez ha enfatizado en varias entrevistas que parte del método de trabajo en Chircales consistía en familiarizar a la comunidad con la cámara, dejándola activa hasta que se perdiera la curiosidad por la misma” (Suárez, 2005, p. 59) como parte fundamental de la metodología aprendida de Rouch. Esto implicó, como puede anticiparse, la necesidad establecer un contacto constante y permanente con Los Castañeda y, por consiguiente, su espacio de trabajo -que también fungía como su “hogar”-. Pero como la familia no era dueña de esas tierras, Rodríguez y Silva se vieron en la obligación de, como se dice popularmente, “echarle un cuento” a los terratenientes de la Hacienda Los Molinos para les permitieran acceder sin ningún tipo de problemas y con todo el beneplácito para acercarse a los verdaderos habitantes de este territorio:

Esos lugares se llamaban “haciendas” y eran muy controlados. Si tú ibas a entrar tenías que pedirle permiso a unos terratenientes, los dueños de todas esas tierras gredosas de las montañas del Sur. Un periodista amigo me presentó a los dueños. Hablamos con ellos y nos tocó hacer lo que le toca a los cineastas de América Latina: uno tiene que inventar formas de entrar diciendo mentiras. Yo dije que era una lingüista, que quería hacer un estudio lingüístico. Me dieron permiso. Después era necesario conocer una familia, que la familia nos aceptara, que supiera por qué estábamos allá, qué estábamos haciendo... Eran muy vigilados, muy controlados. Su vida era así: el dueño de la tierra le arrendaba a otro y este los contrataba a ellos. Había entonces un dueño, un arrendatario y la familia. Había que manejar todas esas formas de poder (Gómez Sánchez, 1996, p. 8-9).

Una vez logrado este permiso, la dupla de realizadores llevaron el acercamiento con la comunidad, la familiarización con la tecnología cinematográfica -que para muchos era extraña y maravillosa-, así como la escogencia de una familia en particular y un seguimiento constante durante cinco años:

La estrecha relación que se desarrolló con esta familia es quizás uno de los elementos que acentúa la naturaleza de denuncia de este documental, al poner de manifiesto, como principio ético de acercamiento al documental, que quien elabora este tipo de trabajo testimonial no puede representar filmicamente estas realidades si no las conoce desde el interior (Suárez, 2005, pp. 57-58).

Debido a que los equipos de filmación y registro fotográfico eran en su mayoría prestados, la rutina de filmación era bastante agitada:

[Marta]²² Yo quería vivir allá pero no pude. Me iba con Jorge muy temprano, a las ocho de la mañana. Recogíamos en la 45 la cámara y la devolvíamos a las seis de la tarde, porque eran cámaras para filmar cosas oficiales, del gobierno... Y cuando no había cámara, ¡pues no había! Era una Bollex 16 mm, muy vieja, no era reflex 4 ... Y como yo había aprendido con cámaras viejas, me sirvió mucho (Gómez Sánchez, 1996, p. 9).

Así mismo, si bien Rodríguez como Silva tenían experiencia con equipo de filmación, ambos no conocían específicamente el uso de las cámaras Bollex de 16mm, lo cual implicó un relacionamiento intuitivo e in situ con estos aparatos:

[Jorge] me dijo: “Marta, llamemos a un camarógrafo de la televisión”. Yo dije: “¡Jamás!” Rouch me había dicho: “La cámara la hace usted, el sonido lo hace usted, la edición la hace usted... Como van al Tercer Mundo y allá no hay industria, aprendan a hacer todo...” (Gómez Sánchez, 1996, p. 9).

Por otro lado, aunque ninguno de los dos era militante de ningún partido político de izquierda o hacía parte activa del círculo comunista colombiano -sobre todo porque en ese momento era ilegal-, tanto Rodríguez -por su formación como socióloga y antropóloga en la Universidad Nacional- y Silva -por su formación autodidacta- simpatizaban con los postulados

²² Acotación añadida.

de la dialéctica marxista sobre la lucha de clases. Esto los impulsó a enmarcar sus investigaciones -que, en el devenir, se materializaron en un actividad cinematográfico- bajo el esquema de las discusiones intelectuales de la época a nivel internacional:

[Marta Rodríguez]²³ Había una hipótesis básica originada en el análisis marxista de los fenómenos sociales. Marx dice que a un tipo de evolución tecnológica, a unas relaciones de producción determinadas, corresponde un sistema de representaciones políticas, ideológicas, religiosas. Estaba esa comunidad de Chircales que yo había conocido, en el año 58, que me había impresionado por sus condiciones de vida. Eran casi todos campesinos emigrados que obtenía su sustento fabricando ladrillos con métodos casi primitivos . Era interesante entonces mostrar, en este caso concreto, cómo se interrelacionaban las relaciones económicas básicas, con una forma de vida total (Cuadernos de Cine Colombiano, 1982, p. 6-7).

Esta postura permite entrever la concepción que Rodríguez y Silva estaba construyendo con la película: una aproximación a la creación cinematográfica lejana al entretenimiento de, una “acción política” basada en la toma de conciencia donde establecieron un compromiso específico con labor: “no se trata de mostrar la realidad, sino de analizarla, profundizarla, documentarla” (Rodríguez & Silva, 1974, p. 38), en defensa de un “un cine desmitificador, [...] sobre el auténtico sentido de la realidad de nuestros pueblos” (Rodríguez & Silva, 1982, p. 9).

La lectura dominante sobre “lo político” en Chircales (1972)

Según los planteamientos de Cirstancho Altuzarra (2014), antes de las experiencias del cine militante de los 60’ y los 70’ en la naciente cinematografía colombiana ya existía un relacionamiento específico con “lo político”: esta aproximación estaba en la concepción de un “cine informativo y de propaganda, en sintonía con las reformas sociales y la agitación política de los proyectos del liberalismo que coadyuvaban al posicionamiento de López Pumarejo y luego de Jorge Eliécer Gaitán” (p. 50), en aras de configurar un “ambiente cultural populista”. Esta idea de “lo político” en el cine colombiano estaba enmarcada, así mismo, dentro la consabida disputa bipartidista de la política gubernamental colombiana durante el siglo XX: “un referente de identidades sociales y políticas, un tropos en torno del cual se expresaron y expresarán el

²³ Acotación añadida.

ejercicio de y la disputa por el poder entre dos proyectos políticos que representan la tensión entre lo tradicional y lo moderno “(p. 50). Esta tendencia de “lo político” y su relación con el arte cinematográfico permaneció durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Con el advenimiento de la televisión durante su mandato, así mismo, la “industria cinematográfica” se fortaleció con la llegada de nuevas tecnologías filmográficas que serían utilizadas para reforzar los fines propagandísticos del gobierno autocrático.

Sin embargo, la finalización del mandato de Rojas Pinilla y la llegada del Frente Nacional marcaron el comienzo de una nueva experiencia de “lo político” y su relación con el cine en el país. Como se mencionó en páginas anteriores, en marco de las inconformidades por la imposición de un “proyecto de modernidad, desarrollo y progreso”, basado en un sistema de producción capitalista-industrial impulsado por Estados Unidos, así como sus consecuencias sociales -la dependencia política, económica y cultural con el país norteamericano; la marginalización y estigmatización de los sectores más empobrecidos-, en la década de los 60’ aparecieron una serie de experiencias cinematográficas que, inspiradas en el neorrealismo italiano y las ideas revolucionarias, establecieron una relación con “lo político” como militancia y denuncia.

La obra conjunta de Rodríguez y Silva de la década los 60’ y los 70’ suele enmarcarse dentro de esta tendencia cinematográfica, así como con su relación con “lo político”. Cristancho Altuzarra (2014) hace una descripción puntual de las categorías principales de esta idea en el cine en la obra estos realizadores:

El cine de Rodríguez y Silva, anclado en la investigación social, en categorías del marxismo y en el ideario revolucionario, construyó audiovisualmente al pueblo en condiciones de opresión económica, social y cultural sometido por parte de las élites, enfatizando la tradición latifundista del país. Construir la conciencia de esa enajenación y la necesidad de la disputa por la tierra como uno de los núcleos de la lucha revolucionaria en Colombia era uno de los motivos principales de la necesidad del socialismo y de ese tipo de cine (p. 53).

Entonces, bajo esta conceptualización, el carácter de “lo político” de la obra de estos realizadores se ubica en la configuración de un “discurso persuasivo” que “denuncia” la

“inoperancia del sistema” a partir de la “concientización” y la exhortación a una “revolución social” (Pineda Moncada, 2016):

(...) es el emplazamiento de la subjetivación enmarcada en el ideario revolucionario socialista desde el cual la oposición política se construye a sí misma a través de la mirada del pueblo oprimido por las élites burguesas, como la abanderada de la liberación social de ese pueblo, como la que a través de esa lucha revolucionaria y de la crítica social construida/expresada audiovisualmente ayudará a concientizar y liberar ese pueblo oprimido y enajenado (Cristancho Altuzarra, 2014, pp. 59-60).

Esta perspectiva sobre “lo político” en el cine tiene una profunda similitud con la conceptualización propuesta por Nelly Richard (s.f) -y descrita en el primer apartado de esta monografía- sobre la aproximación expresiva y referencial que supone pensar y reflexionar sobre el “arte” y “política” como esferas separadas de lo social: “busca correspondencia entre «forma artística» y «contenido social», como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido”.

De acuerdo con esto, existen ciertos aspectos de la “forma cinematográfica” que Chircales (1972) que suelen establecerse como las materialidades propias de esta idea de “lo político”. Una primera proximidad con la materialidad de “lo político” en Chircales (1972), de acuerdo la perspectiva descrita anteriormente, se puede encontrar en la tercera secuencia de la película. Una vez finalizados los créditos iniciales de la película, aparece la fotografía del rostro de un anciano, quien parece ser algún tipo de clérigo católico, con las manos juntas y los pulgares debajo de sus labios, mientras escuchamos el testimonio de una persona afirmando que en Colombia “no existen castas ni oligarquías” que se suceden la gobernanza de la nación. Observamos, entonces, una sucesión de fotografías de quienes parecen ser los dirigentes del país en una iglesia, celebrando el ritual eucarístico en compañía de la guardia presidencial y otras personas. La escena finaliza con la fotografía de la primera plana de un periódico que anuncia la llegada de la «Misión Rockefeller» a Colombia. Inmediatamente después, observamos el primer plano de un charco de barro, luego lentamente la cámara, por primera vez, nos muestra cómo unas personas -la familia Castañeda- se relacionan con su trabajo. Vemos cómo cada una realiza una actividad específica que está vinculada de manera íntima con las demás: picar tierra para

arrastrarla a un charco; amontonar tierra en una carretilla para transportarla y echarla en el charco; mojar la tierra que está en el charco. También vemos las marcas de estas labores en sus cuerpos: las manchas de tierra seca y mojada en sus piernas, manos y ropas; el ceño fruncido de manera permanente.

De acuerdo con los planteamientos de Suárez (2005), al yuxtaponer el archivo filmográfico de “los aparatos ideológicos del estado” con los fragmentos visuales que describen situaciones de empobrecimiento, marginalización y explotación, la pareja de realizadores da cuenta la situación de la opresión a la cual está sometida la familia chircales, configurando una relación con “lo político” en tanto denuncia.

Por otro lado -y, quizás, de manera más evidente-, se encuentra la voz extradiegética que, al explicar el contexto sociocultural de la familia y sus condiciones laborales, también nos explica los fragmentos visuales donde podemos observar a este grupo de personas en su cotidianidad laboral y familiar, dotándolas de un sentido de denuncia que evidencia sus condiciones miserables de existencia:

(...) la voz del agente expositivo (Nichols, 1997) se encarga de emitir comentarios verbales sobre la realidad histórica, mientras la imagen funciona como material probatorio de las interpretaciones que son transmitidas a través de la oralidad. Hablamos aquí de una relación de complementariedad entre ambas sustancias expresivas, que puede además presentarse tanto en un nivel descriptivo como indicativo. De esta manera, en algunos segmentos, la imagen queda facultada para ampliar la información transmitida por la voice-over, adicionando datos que los enunciados verbales no podrían comunicar fácilmente; mientras que en otros segmentos, la cualidad indicativa de la imagen le permite realizar señalamientos directos sobre los objetos o las situaciones referenciadas por el enunciado verbal (Pineda Moncada, 2013, p. 252).

Otra lectura sobre “lo político” en Chircales (1972)

De acuerdo con la redefinición propuesta sobre “lo político” y su relación con el “montaje”, puede afirmarse que Chircales -película que marca el comienzo del cine militante de Marta Rodríguez y Jorge Silva- es “política” por establecer una separación sistemática con los modelos hegemónicos de producción y representación cinematográfica de su época. Más allá de la concientización social, la explicación sociológica, la denuncia e intención movilizadora, y el llamado a la revolución, se puede afirmar que “lo político” en Chircales se encuentra en cómo Rodríguez y Silva consolidaron una idea de cine alternativa y desalineada de los patrones impuestos por los regímenes cinematográficos dominantes de su época.

En un primer momento, el método heredado por Rouch les permitió un acercamiento prolongando que devino es la construcción de un vínculo afectivo; permitió “compartir, habitar y mostrar ese espacio”. Esto permitió transmitir, entre otras cosas, la sensación de estar y vivir ahí. Chircales (1972) surge de una intensa relación afectiva con las personas filmadas, así como su espacio.

Por otro lado, debido a sus limitaciones económicas, Rodríguez y Silva construyeron una metodología de producción lejos de las presiones y los artificios del sistema convencional de rodaje. Al no contar con la infraestructura convencional de los modelos de producción cinematográficos dominante de la época, les permitió establecer una relación más estrecha con el espacio de los chircales del barrio Tunjuelito y la familia Castañeda, una auténtica vinculación afectiva, logrando consolidar confianza e intimidad para configurar las imágenes de la película. En este sentido, los realizadores no tomaron distancia de los modelos de producción cinematográfica imperantes de la época por gusto o capricho estilístico -que, entredicho, no es un pormenor-, sino porque era la única manera en la cual podían hacer cine. Como lo dijo Jorge Silva en una entrevista:

Nosotros hemos trabajado así, no porque queramos dárnoslas de exóticos, sino porque esas han sido las condiciones en las cuales nos ha tocado trabajar. Pero si hay una posibilidad de producir cine de otra manera, accedemos a esa posibilidad, pero a partir de una independencia de criterios (Cuadernos de Cine Colombiano, 1982, p. 14).

Así mismo, Rodríguez y Silva configuran en *Chircales* un recorte particular del tejido sensorial propio de los contextos descritos que tiene dos grandes efectos. Primero, hace perceptible la experiencia sensible de un grupo de personas relegadas al último eslabón de la cadena productiva y económica, y marginalizadas en términos territoriales-urbanísticos, haciendo evidente la fractura de una sociedad que mantiene su infraestructura a partir de la miserabilización de otros seres humanos. Segundo, la consolidación de una pieza cinematográfica que, así mismo, se opone a las hegemonías formales y representacionales sobre la creación cinematográfica de la época. De esta manera se consolida una imagen cinematográfica compleja caracterizada por la oposición hacia dos regímenes de lo sensible: el orden simbólico dominante de su espacio y tiempo específico -al poner en escena sus quiebres del régimen y estructura de su ordenamiento-; los regímenes imperantes sobre la experiencia cinematográfica-al colocar su atención en cuerpos, voces y espacios distintos a los dictados por los cánones cinematográficos de la época.

“Lo político” en *Chircales* (1972) parte del gesto sencillo de colocar la cámara -y, por lo tanto, la atención- en las experiencias sensible de unos cuerpos marginalizados por cierto orden dominante sobre cierto tejido sensorial común, para luego hacer efectiva una propuesta artístico-cinematográfica, una yuxtaposición específica de artificios visuales y sonoros, para configurar una imagen que tiene como efecto una doble ruptura: primero, la ruptura con ordenamiento simbólico de lo social, que ubica los cuerpos de la familia en esas labores y condiciones degradante, a partir no de un reordenamiento simbólico de lo social, sino de la ampliación del ordenamiento simbólico de la hegemonía existente, dotándolo de una viabilidad abrumadora -como dolorosa-; segundo, la ruptura con la hegemonía que define los usos, funciones y procedimientos propios de los artificios cinematográficos de la época.

Chircales también es política por las relaciones que establece con las hegemonías representativas sobre el cine colombiano de de época, así como de sus usos y funciones dominantes. Fue en contra de un proyecto de cine colombiano construido desde la elite estatal para promocionar el país ante los “grandes inversores extranjeros”; a esa imagen publicitaria del país, caracterizada por presentar generalidades atractivas para la inversión y generación de capital, Rodríguez y Silva oponen una imagen tan íntima como dolorosa de la marginalidad de la capital del país en esa época, una imagen que desde la particularidad de la cotidianidad de una familia -que, en realidad, son los miles anunciados por la voz del narrador-nos revela las

consecuencias de la Violencia en Colombia, la cual se agravó por la ausencia del mismo Estado que promueve la idea de un cine oficial para capitalizar sus tierras. Pero, además de este régimen de un “cine oficial” -por decirlo de alguna manera-, Chircales también se opone a otras hegemonías cinematográficas: como lo describen Suárez (2005) y Bedoya (2011), en los 60’ y 70’ el cine que tuvo más circulación en los teatros del país fueron los reconocidos y famosos melodramas del cine argentino y mexicano.

De acuerdo con lo anterior, Rodríguez y Silva vieron en el cine la posibilidad de un oposición que se convirtió en un disenso respecto a los regímenes cinematográficos de su época. Por estas razones, “lo político” en esta película no está únicamente en la influencia de la ideología de izquierda y las ideas revolucionarias, o su afinidad con los movimientos cinematográficos que proclamaban un cine político como herramienta de denuncia y concientización: está, ante todo, en la forma en la cual recortaron la experiencia sensible, en la forma como subvirtieron los usos de las herramientas del cine para filmar la experiencia de la explotación laboral, está en su modelo de producción completamente ajeno a las lógicas industriales de hollywood de la época. Si Chircales puede considerarse como una manifestación del “cine político”, tiene que ver, en un primer momento, con los cuerpos filmados, el espacio que habitan y su forma de habitarlo. Pero también está en ese gesto formal que se erige como una antítesis de las formas imperantes del cine de esa época.

Anotaciones finales

La redefinición propuesta sobre “lo político” y su relación con la noción del “montaje cinematográfico” permite establecer una relación con las imágenes cinematográficas que amplían los horizontes de las consabidas características impuestas por las militancias sobre lo político en el cine. Pero, de igual manera, en las experiencias militantes también puede entreverse una política en términos estéticos. Entonces, aparece una labor de valiosa cuantía: el acercamiento a las obras de militantes para ampliar esa dimensión política específica y darle otro valor a esas imágenes cinematográficas. Digo “otro valor” sin que ello signifique dejar a un lado las apreciaciones que ya se han hecho de esas obras; digo “otro valor” porque, de esta manera, podemos mantener una cercanía con las imágenes cinematográficas configuradas por estas posturas y no una distancia como nos han acostumbrado a pensar.

La política del cine no está en la militancia, sino en lo que ella posibilitó: otra forma de hacer e interpretar el cine. Es decir, desde su militancia ideológica esta dupla de realizadores, reinterpretaron los esquemas de producción, distribución y exhibición cinematográficas, imaginaron y materializaron otro cine respecto a sus formas dominantes de la época. La política, por lo tanto, no solo está en sus afiliaciones ideológicas, temáticas o pretensiones de concientización o movilización, sino en ese impulso y deseo de transformar la creación cinematográfica desde la propuesta de otros modelos de producción, así como su marcado por transmitir, así mismo, otras sensibilidades y otras formas de experimentar la vida -y, por lo tanto, el cine-.

Si algo nos heredó el Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer Cine no fue la pertenencia de este continente a ideología y militancia de izquierdas, a la lucha permanente de reivindicación social, económica y cultural respecto al dominio generalizado de Estados Unidos y Europa Occidental, sino el precedente de que los otros cines son posibles, que la muerte del cine es su reinención y sus infinitas posibilidades.

No es que las proclamas incendiarias, las pancartas y los eslóganes, la consciencia social y los mensajes, ya hagan parte de la política propia del arte cinematográfico. Se trata, más bien, que ahora existe una postura que vislumbra el significado del “arte político” más allá de los límites trazados en las conceptualizaciones revolucionarias y militantes. Sin embargo, y como sucede en Chircales, la militancia cinematográfica también puede tener una dimensión política en términos estéticos.

Permite otras lecturas. Permite otras formas de aproximarse al cine. Como una forma de continuar la lucha de representatividad que defiende Marta en algunos fragmentos de su última película. Lo imaginaba como un párrafo “movilizador”, “agitador” sobre la necesidad que existe de redefinir “lo político” en el cine y, por consiguiente, el “cine político”. “Lo político” como un proceso que ha acompañado al cine desde sus inicios, siendo un aspecto presente en diferentes quiebres representativos a lo largo de su historia. Pensar la actualidad de “lo político”, las relaciones que establece con el paso y, por consiguiente, las diferentes aproximaciones existentes sobre el significado de esta palabra, como una manera de anticipar y efectuar, así mismo, la política del cine.

Esta aproximación deja muchas preguntas abiertas. Si la política es un presente permanente ¿Cuál es su actualidad? ¿Cuál puede ser su devenir? Pero, para responder estos cuestionamientos, primero se deben responder los siguientes: ¿Cuáles son las hegemonías de la representación cinematográfica en la actualidad? ¿Cuáles son sus formas? ¿De qué manera se materializan? ¿Cuáles son las experiencias de la actualidad que se oponen a los regímenes cinematográficos dominantes y configuran, por consiguiente, una sensibilidad política? ¿Cuáles son las formas de “lo político” en la actualidad y qué dicen de nuestros entornos (y de nosotros)?

BIBLIOGRAFÍA

Arcos Palma, R. (2009). *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. *Nómadas*, 139-155

Bedoya, C. (2011). *Marta Rodríguez: memoria y resistencia*. *Nómadas* 201–212.

Capasso, V & Bugnone, A. (2016). *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*. *Hallazgos*, 26, 117-148.

Capasso, V. (2018a). *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière*. *Estudios de Filosofía*, 58, 215–235.

_____. (2018b). *Arte, política y espacio: una propuesta de análisis desde la teoría de Chantal Mouffe*. *Alpha*, 47, 253-258.

Cristancho Altuzarra, J.G. (2014). *La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9, N°2, 45-66

Cuadernos de Cine Colombiano. (1982). *Jorge Silva y Marta Rodríguez*.

De Taborada, J. (2011). *Tercer cine: tres manifiestos*. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, 37-60

Gómez Sánchez, S. (1996). *Nos robaron la tierra, pero no nos van a robar el aire. Entrevista a Marta Rodríguez*. [Archivo personal]

Pineda Moncada, G. (2013). *La codificación de una ideología de disidencia en el cine político marginal colombiano (1966 – 1976)*. *Nexus Comunicación*, 14, 250-269.

_____. (2016). *Entre la verdad y la ilusión: el paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia*. *Calle 14*, 11, N° 18, 62-74.

Mouffe, C. (1997). *Pluralismo artístico y democracia: un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical*/Entrevistada por Marcelo Exposito. *Acción Paralela* N°4.

- _____. (1999). *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2013). *Agonistics thinking the world politically*. Londres: Verso.
- Museo de Bogotá. (2014). *La ciudad silenciada: entrevista con Marta Rodríguez*.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- _____. (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- _____. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- _____. (2013a). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2013b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (2013). *Crítica y Política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _____. (s.f). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Tomado de:
<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html.xc>
- Suárez, J. (2005). Prácticas de solidaridad: los documentales de Marta Rodríguez. *Chicana/Latina Studies* 48–75.
- Sánchez Biosca, V. (1999). *Teoría del montaje cinematográfico*.

FILMOGRAFÍA

- Rodríguez, M. & Silva, J. (1972). *Chircales* [Película].

