

VIENTO

POR UNA IZQUIERDA ALTERNATIVA

SUR

● **Episodios Nacionales.** Ignasi Àlvarez Dorronsoro, Marti Caussa, Ernest Gell-



ner, Branka Magas, Javier Villanueva ● **Trabajadores y patrias: una**

lectura del "Manifiesto Comunista".

Roman Rosdolsky ● **So-**

bre redes, movimientos y culturas alternativas. Jaime Pastor ● **La**

crisis de Euro-

pa. Claude Gabriel

● **Gran Bretaña. Por qué**

perdieron los laboristas. Peter

Gowan ● **Bosnia. Estalla el mosai-**

co. Christian Pomitzer ● **Nicaragua.**

Los dilemas del sandinismo. Envío



Contra el poder

Por un cine alternativo

Alberte Pagán

Uno de los grandes logros, y aún gran reivindicación de la clase obrera ha sido la reducción de la jornada laboral, con lo que esto significa para el acceso a, o la práctica de, actividades culturales. La cultura -el arte-, principalmente en esta parte del mundo saturada de "objetos artísticos de culto", ha de ser liberadora o no será. El sistema político-económico actual comprende esto muy bien, como lo comprenden los movimientos revolucionarios de todo el planeta. Los primeros intentan limitar la capacidad cultural de los pueblos, los segundos inician campañas de alfabetización como el arma más poderosa contra la represión.

¿Pero que pasa en Occidente? Se supone que nuestro nivel cultural es alto, extendido a todas las clases sociales, al alcance de opresores y oprimidos. Sin embargo, la alienación y la represión -impune- continúan: el sistema le ha robado a la ciudadanía el derecho al ocio (=cultura) de la más sutil de las maneras: haciéndole creer que es libre de elegir donde no hay elección posible, y convenciéndola de que los productos que consume son los que realmente ansía. Cine y televisión se han aliado en la defensa del sistema.

Creyéndose reyes

Si la escuela pública nació no para educar a los niños y niñas, sino para apartarlos de las calles, primero, y para instruirlos en la aceptación del orden jerárquico establecido después, el cine cumple un papel conservador igual (los adultos educan a los jóvenes para que se conviertan en seres lo más parecidos a ellos) y de la misma manera sutil.

Según Andrés Linares, en la introducción a su libro *El cine militante* (Madrid, Castellote, 1976), la industria cultural cumple dos objetivos fundamentales: el imbuir a los/as consumidores/as de una concepción conservadora de la sociedad y de la ideología dominante neoliberal; y segundo, «transformar el tiempo libre en un continuo consumo de productos culturales, con los consiguientes beneficios económicos que ello reporta a los que los producen». De esta forma, la explotación continúa incluso en los ratos de ocio. Las características de esta industria cultural (término más preciso que el de "cultura de masas" o "popular"), según Linares, son, primero, la separación total de la vida y el arte; segundo, la absoluta pasividad de la audiencia, que, creyéndose reyes, no son sujetos sino objetos de manipulación: los hechos se les dan envueltos en opiniones difíciles de detectar, sin posibilidad de actuar ante un bombardeo de imágenes que nos atan a la butaca hipnóticamente; y tercero, esta mal llamada cultura de masas (pues es una élite, varones blancos del mundo occidental, quienes la producen, y no las masas, que sólo la sufren) pretende llegar a todo el mundo, utilizando por ello un lenguaje y unas historias simples y claras que no dan

pie a la especialización o profundización de los temas, aparte de imponer la moral occidental al resto del planeta.

Ante esta situación, como decíamos antes, el único arte posible es un arte emancipador. La pretendida "neutralidad" desemboca ineluctablemente en el conformismo. La propuesta de Linares es utilizar el cine poniéndolo al servicio de los intereses de las clases oprimidas. O sea, para él es el "contenido" (la historia) lo que hace que una película sea, o bien reaccionaria, o bien radical, sin hacer referencia a la verdadera esencia opresora del cine dominante: su lenguaje, lo que Noël Burch ha denominado *modo de representación institucional*.

El cine es esencialmente ilusionista, eso es innegable. A diferencia de la literatura, con la que se ha de hacer, por lo menos, el esfuerzo de leer, la industria cinematográfica se aprovecha de su poder hipnótico para crear audiencias totalmente pasivas y abiertas a la absorción de cualquier ideología. A parte de la sala oscura y de la atracción de las imágenes, existe otro factor que trabaja por la manipulación de los/as espectadores/as, y es la identificación de éstos/as con los personajes, proceso que parte de la identificación con uno/a mismo/a, a partir de la identificación con la cámara (=ojo) (para una mayor argumentación de este punto, consúltese Aumont, J. y otros: *Estética del cine*, Paidós Comunicación, 1989, o cualquier otro manual de cine). Todo esto hace del cine (y de la televisión) el instrumento ideal para la manipulación ideológica. Papel similar al de la escuela: «A veces se ha tratado de oponer a las escuelas de derechas las escuelas de izquierdas por el tipo de credo que se transmitía en ellas. Frente a la escuela tradicional en la que se enseñaba sobre todo religión y la aceptación del orden establecido, trataron algunos de crear otras en las que esos valores fueran sustituidos por los del socialismo, el comunismo o el anarquismo. (...) Intentaban, en última instancia, introducir en la escuela credos pretendidamente liberadores, pero lo hacían de la misma forma que las creencias que contribuyen a la opresión, es decir, de una forma dogmática y acrítica.» (Del Val, Juan: *Creer y pensar*, Laia, 1985). Como vemos, no se trata solo de aplicar "contenidos liberadores" a la "forma" de siempre. Una película no es radical sólo por tocar temas radicales, cuando en la mayoría de los casos sigue utilizando el mismo lenguaje convencional. Como decía Godard, no hay que hacer películas políticas, sino hacerlas de una manera política.

Romper cadenas

Hay que atacar el lenguaje convencional para liberar al cine de sus cadenas. No hay contenidos revolucionarios. Solo la verdad (la dialéctica) es revolucionaria. Debemos anular el lenguaje cinematográfico convencional, heredero del narrador omnisciente de la novela del siglo XIX, que, precisamente por su carácter omnisciente, es manipulador y falso. «En muchos aspectos, la construcción formal del cine ilusionista tiene un efecto más básico que las mismas historias. Una historia revolucionaria, que provoque una respuesta esencialmente pasiva en la audiencia, puede ser tan reaccionaria en su efecto social como una historia que no tenga aspiraciones revolucionarias.» (LeGrice, M: *Abstract Film and Beyond*, Cambridge, 1977).

Eisenstein es un caso significativo: considerado como prototipo de cineasta com-

prometido, y revolucionador del lenguaje cinematográfico, sus películas son tan tendenciosas como las del cine convencional. En *La huelga* (1925) nos presenta a los “nobles” trabajadores, con quienes nos identificamos, enfrentados a un gordo y seboso patrón que, claro está, nos provoca repulsión. Sus técnicas de montaje, tan alabadas, no dejan de ser avances *dentro* del cine convencional, sin en ningún momento plantearse la creación de un lenguaje nuevo, específicamente cinematográfico (como haría Dziga Vertov). Dos ejemplos de *La huelga*: planos de gente cotilleando intercalados alternativamente con planos de gallinas; masacre de obreros, montada en paralelo con planos de un matadero. Metáforas, paralelismos, que le dan a la audiencia el producto ya opinado. Los/as espectadores/as siguen cumpliendo un papel pasivo, sin opción para crearse una opinión propia: si salen del cine convencidos de que los patrones son malos porque así son representados en esta particular película, nada impide que se convenzan de su bondad en cualquier otra película que los presente bajo una óptica positiva.

Cuando Jean Marie Straub presentó su *Machorka-Muff* (1963), fue criticado por la izquierda alemana argumentando que el coronel ex-nazi que protagoniza la cinta no está presentado como un verdadero militarista. Straub contestó que no existen los militaristas, sino lo “militar”. Cuando vemos la representación de un árbol en una pantalla, enseguida tomamos como referente la categoría “árbol” (o, incluso, “campo”, “naturaleza”), cayendo en generalizaciones empobrecedoras. Tenemos que crear audiencias conscientes que no vean más que la *representación* de un árbol particular. Si vemos a un militar, tenemos que pensar que no es más que la representación de un hombre que hace el papel de militar, y no la encarnación de todos los males del ejército, porque entonces caeríamos en la caricatura.

¿Un error histórico?

Es curioso (cuando menos: LeGrice habla de “error histórico”), el hecho de que, ya desde su inicio, el cine haya buscado en la novela y en el teatro la tradición de la que carecía. Hijo directo de la fotografía, nada impedía que fuera ésta, unida a las artes plásticas, quien lo apadrinase. Incluso la música, que comparte con el cine su carácter esencialmente temporal, parecía tener más posibilidades de convertirse en fuente inspiradora (obras como *Maternal Filigree* (1980) o *An Architecture of Desire* (1988), ambas de Sandra Davis, ambas mudas, son buenas muestras de cine “musical”: los planos son utilizados como notas en una composición musical). Lo que podría haberse desarrollado independientemente, buscando y creando sus propios medios de expresión, se injertó en una tradición narrativa con varios siglos de historia.

Un pintor como Fernand Leger o un fotógrafo como Man Ray colaboraron en el nacimiento de lo que se dio en llamar “cine vanguardista” o “experimental”, sustituyendo una tradición extracinematográfica por otra. Pero quizá haya sido Dziga Vertov el primero en crear una obra específicamente cinematográfica coherente y conscientemente. «Sólo la conciencia puede luchar contra las sugerencias mágicas de cualquier tipo. (...) Necesitamos hombres conscientes y no una masa inconsciente que ceda a la primera sugestión que le llegue», escribió el cineasta soviético. Su *cine-ojo* nace, en primer lugar, como reacción contra el cine dominante (“el opio de las ma-

sas”) y su carácter narrativo. Inaugura el materialismo cinematográfico con *El hombre de la cámara* (1929), cinta donde se aúnan teoría y práctica.

El primer rasgo importante de esta película es su rechazo frontal a la tradición narrativa y teatral. La “historia” debe ser eliminada. (Godard, que fue co-fundador del grupo *Dziga Vertov* en los años sesenta, ha tenido muchos problemas con productores y público por carecer sus películas de “historia”.)

Otro de los rasgos esenciales de *El hombre de la cámara* es la presentación de la propia cámara dentro de la película, en un espíritu brechtiano anti-ilusionista. Como ejemplo supremo, una de las escenas finales: vemos la parte trasera de un coche en movimiento, la cámara avanzando tras él; a continuación, vemos al protagonista de frente avanzando en una moto con la cámara en el manillar: él es el filmador del plano anterior; el siguiente corte nos muestra el mismo plano, pero ahora proyectado en la pantalla de un cine, donde hay gente observándolo.

¿Qué se consigue con esto? Romper con la pasividad del público, que, yendo más allá de la propia escena, se ve a sí mismo en un cine viendo a gente que contempla una escena que anteriormente era la que observaba él mismo, y que representa al hombre de la cámara que aparece rodando el plano que vimos (y que la audiencia que vemos vio) anteriormente. Vertov no nos ofrece nada masticado. (Un preludio, quizá involuntario, de la utilización de la cámara en la diégesis de la película, es el *Ballet Mécanique* (1924) de Léger, donde vemos una bola que refleja la cámara que la está rodando). En otro momento, Vertov nos enseña un primer plano del objetivo de la cámara sobre el que aparece superpuesto un ojo humano, y sobre el que, al mismo tiempo, se refleja la cámara que está rodando. Con estas técnicas anti-ilusionistas, evitamos la identificación con el personaje, no nos dejamos llevar pasivamente por ninguna historia, y evitamos interpretar metonímicamente lo representado (o sea, el militar como prototipo de lo militar, el árbol como representante de su clase, etc.). Es un avance tan importante como el hecho de no ocultar las pinceladas en la pintura a partir del impresionismo.

El otro cine

Si las obras citadas hasta ahora aparecen en las historias del cine en el apartado de “cine vanguardista” (con la obra de Buñuel, René Clair o Germaine Dulac de los años veinte, aunque estas últimas dentro del cine narrativo entendido en un sentido amplio), no ocurre lo mismo con el cine experimental, vanguardista o estructuralista (por no llamarlo materialista, abstracto o formal, pues por todos estos nombres se lo conoce) actual, más o menos desarrollado a partir de los años 60. La historia la escriben los vencedores; la historia del cine la escribe Hollywood.

Uno de los creadores y teóricos más importantes dentro del actual cine vanguardista europeo es Peter Gidal. Lo que Gidal denomina cine estructural/materialista se caracteriza por la utilización de elementos cinematográficos como materia prima para la creación (es decir, la propia materialidad del proceso cinematográfico se constituye en diégesis o “tema” de la obra). Es un cine materialista, no idealista; se prima el conocimiento, y no la ideología; es no-narrativo; el tiempo es real, y no ilusionista; se insiste en los significantes, y no en los significados. Con estas estrategias auto-re-

flexivas se pretende crear una audiencia consciente y reflexiva. Ahí radicaría su efectividad política. Para Gidal, que en su momento abogó por la no representación de la mujer (y, para el caso, del hombre), cualquier representación es susceptible de ser apropiada por la ideología dominante y utilizada para manipular al público. Una obra en su día subversiva, como fue *Un chien andalou*, hoy forma parte, una vez “interpretada” y “narrativizada”, del bagaje cultural convencional. La representación de una mujer (desnuda) es en sí algo neutro, pero de hecho, el/la espectador/a no puede evitar verla cargada ideológicamente.

El llamado “cine realista” no deja de ser una ilusión más. La realidad no se compone de “historias”, no está estructurada en presentaciones, desarrollos y desenlaces. En tal caso, se compondría de emociones, que el cine experimental no rechaza. Las narraciones necesariamente falsifican. Toda narración implica una conclusión, y toda conclusión una moral (un dogma). Como nos recuerda Jacques Aumont (*op. cit.*), todas las películas (narrativas) cuentan la misma historia, la del enfrentamiento del Deseo y la Ley (si utilizamos el lenguaje del psicoanálisis). «Siempre diferente, la historia es la misma.» La conclusión puede ser o bien el encuentro de su Objeto por parte del Deseo (=boda final, con todas sus posibles variantes; final feliz); o la prohibición de tal encuentro por parte de la Ley (lo no aceptado socialmente tampoco se puede aceptar en el cine; final no menos feliz).

El cine vanguardista tiene la fama de ser tedioso. La razón está en que se nos educa para aceptar el lenguaje convencional, y para poder gozar de este tipo de cine necesitamos una información extra que sería innecesaria para apreciar cualquier película comercial, pues estamos habituados a las elipsis, a los planos-contraplanos y demás. El montaje convencional tiene como objetivo la anulación del tiempo filmico. La audiencia no es consciente del paso del tiempo, porque todo lo que no sea esencial para el desarrollo dramático se elimina. Es un montaje “invisible”: los cortes entre planos se camuflan, y no somos conscientes de ellos. Eso nos crea la ilusión de “realismo”, nos parece estar ante la vida misma y no ante unos rayos de luces y sombras que representan objetos.

La película de Andy Warhol *Empire* (1964), conocida por todos pero por nadie vista, dura ocho horas y en ella no vemos nada más que el edificio Empire State a lo largo de la noche, rodado en tiempo real. Desde luego, quizá no se derive mucho placer de su visión, pero era una película que había que hacer para poder seguir avanzando. Según Steven Dwoskin (*Film Is*, Londres, Peter Owen, 1975), «*Empire...* es la más pura de las películas, porque es el *tiempo* lo característico del cine.» Películas como ésta abogan por la utilización de la duración como dimensión concreta. Por otra parte, el espectador medio soporta imperturbable una persecución de diez minutos en la pantalla, pero bosteza y sale de la sala ante un plano de un rostro de un minuto. El aburrimiento o el placer es un producto cultural y educacional, no intrínseco a la obra de arte.

Tanto Le Grice como Gidal, como los cineastas que trabajan en la *London Film-Makers' Co-operative*, tienen, en general, una concepción del cine como algo inseparable de la política (de la vida). La cuestión está en si una película reaccionaria puede ser una buena película (considerada desde un punto de vista estrictamente artístico). Si consideramos que la clásica división entre fondo y forma (entre diégesis y relato) no es posible hoy en día, una película maniquea o tendenciosa no puede ser una

buena película globalmente. Decíamos que lo único revolucionario es la dialéctica, la presentación de temas, objetos, posiciones encontradas, opuestas, complementarias. Lo que no podemos aceptar es un cine que nos ofrezca opiniones ya dadas, que nos convierta en meros objetos pasivos sin capacidad de análisis.

El nacimiento de una nación (1915), de Griffith, es considerada por algunos una obra maestra, en un claro ejemplo de confusión entre lo que puede ser un avance técnico y uno artístico (aún reconociendo que ambos están estrechamente ligados en cuanto a cine se refiere). Nosotros rechazamos tal clasificación basándonos precisamente en el carácter racista y maniqueo de la película. Una película racista no puede ser una obra maestra desde el momento en que presenta a los afro-americanos como pueblo esencialmente malvado, sin dejar espacio para la sutileza psicológica o para la profundización en un conflicto que podría dar mucho de sí cinematográficamente. Si sus avances técnicos o narrativos la convierten en obra maestra, entonces deberíamos considerar como tal a *El cantor de jazz*, primera película sonora y que significó un gran paso en la historia del cine, pero que carece de cualquier valor estético.

Desde principios de siglo, una serie de cineastas intentaron romper con el carácter ilusionista del cine convencional, y esa vocación anti-ilusionista todavía inspira a gran parte (la más importante) del actual cine materialista. En este artículo no hemos intentado promover la creación de un cine alternativo, pues este ya existe, sino explicar un poco sus presupuestos para su mejor comprensión. Desde los futuristas italianos en la década de los diez hasta la obra actual de Michael Snow o Kurt Kren, este tipo de cine ha mantenido una coherencia y un rigor (estética y éticamente) del que carecen la gran mayoría de las películas convencionales.