

# **La problemática estético-política en la revista *Las Naves*, manifiestos cinematográficos contemporáneos**

*Political and aesthetic concerns at the journal Las Naves, contemporary cinema manifestos*

*A problemática estética-política revista Las Naves, manifiestos cinematográficos contemporáneos*

---

**Maia VARGAS**

CONICET - Universidad Nacional de La Plata, Argentina /  
fotovintage@gmail.com

---

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*  
N.º 137, abril-julio 2018 (Sección Ensayo, pp. 261-274)  
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X  
Ecuador: CIESPAL  
Recibido: 03-06-2016 / Aprobado: 29-12-2017

## Resumen

En este trabajo analizaremos la revista *Las Naves 1, manifiestos cinematográficos contemporáneos* (2013) para dar cuenta del modo en que la Posmodernidad como corriente estética-filosófica afecta a los manifiestos de cine contemporáneo. Partimos de considerar que el manifiesto es una propuesta de “gran relato”, una enunciación programática y política, una declaración de principios. Afirmar una identidad implica la construcción de un “enemigo”: esto se ve claramente en los manifiestos de cine latinoamericano de la década del 60/70, donde hay un contenido político que va más allá del cine, pero no se observa lo mismo en los manifiestos actuales.

**Palabras clave:** cine latinoamericano; política; posmodernidad; ética.

## Abstract

This paper focuses on the journal *Las Naves 1, manifiestos cinematográficos contemporáneos* (2013) to see the way Posmodernism, as a philosophical and aesthetic movement, affects contemporary cinema manifestos. We start from considering the manifesto as a proposal of a “big narrative”, a programmatic and political statement, a statement of principle. To assert an identity involves the construction of an “enemy”: this can clearly be seen in the cinema manifestos from the sixties and seventies, though it cannot be seen in its contemporary counterparts.

**Keywords:** Latin American cinema; politic; postmodernism; ethics.

## Resumo

Vamos a estudar na revista *Las Naves 1, manifeistos de cine contemporáneo* (2013) para explicar a forma como o pós-modernismo afeta cinema contemporáneo. Começamos considerando o manifesto é uma proposta de “grande narrativa”, uma declaração programática política, uma declaração de princípio, a afirmar uma identidade e envolve a construção de um “inimigo”. Isto é visto no filme manifestos da década de 60/70, mas o mesmo não é observado no manifesto atual. A hipótese que propomos é que nos manifestos latino-americanos do cinema contemporáneo, por outro lado, os traços característicos dos manifestos anteriores desaparecem, e a busca formal e estilística se torna uma característica predominante.

**Palavras-chave:** cinema latino-americano; política; pós-modernismo; ética.

## 1. Introducción

En este trabajo nos proponemos analizar el modo en que la posmodernidad como corriente estético-filosófica afecta a los manifiestos de cine contemporáneo latinoamericano.

Consideramos que el manifiesto es una propuesta de “gran relato”, una enunciación programática, política, una declaración de principios, un afirmarse en una identidad e implica la construcción de un “enemigo”. Y si esto es así, podríamos preguntarnos por el sentido de su producción en el contexto contemporáneo qué, según Jean-Francoise Lyotard (1987 [1979]) y varios autores, se caracteriza por la famosa “caída de los grandes relatos”. Para dilucidar este vínculo analizaremos comparativamente dos periodos de producción de manifiestos en nuestro continente: los años 60 y 70 y la actualidad. Para este último periodo tomaremos como caso a la revista de cine argentina *Las Naves 1, manifiestos de cine contemporáneo*, publicada en Argentina en el año 2013.

Partiremos de la hipótesis de que en los manifiestos latinoamericanos de cine contemporáneo se prioriza la forma por sobre el contenido, tanto en la escritura del manifiesto como en los films realizados por los cineastas analizados. El formalismo en cine se caracteriza por explicar la trama desde su propia forma. Claro ejemplo de esto es el llamado “Nuevo cine argentino”, que tiene a la Fundación Universidad del Cine (FUC) y al Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) como instituciones protagonistas. El formalismo no es una corriente propia de nuestro tiempo, sino que tiene su nacimiento a principios del siglo XX con el formalismo ruso o la teoría del Arte por arte, que si bien proponían distintos métodos creativos, ambos se caracterizaban por dar prioridad a la forma por sobre la función. De este modo, podemos pensar que el formalismo como corriente estética ha perdurado, pasando del período moderno al posmoderno.

Debemos considerar que en la contemporaneidad estamos frente a un inminente “cambio de época” donde comienza una suerte de hegemonía latinoamericana. ¿Existe un cine latinoamericano en la actualidad? Podríamos pensar que a partir del periodo 1960-70 se comenzó a construir un –nuevo– cine latinoamericano; y partiendo de la producción de manifiestos de cine, pretendemos ver si este cine continúa –aunque transformado– con características que le son propias.

Para tomar este salto temporal consideramos a Walter Benjamin, quien nos dice que lo pasado vive en el presente, o en otras palabras, “nada de lo que alguna vez haya acontecido, puede darse por perdido para la historia” (Benjamin, 1989). Parte de esta afirmación es la que nos motiva a la hora de comparar la producción de manifiestos en los dos periodos elegidos. Consideramos que, inevitablemente, los manifiestos de los ‘60 y ‘70 “viven” en los actuales, pero ¿de qué forma? ¿como continuidad o como ruptura? ¿como herencia y legado o como algo añejo a lo cual hay que transformar, discutir o incluso desdeñar?

A la hora de responder estos interrogantes no podemos dejar de tener en cuenta que mucha de la producción de films nacionales está destinada a festivales extranjeros, en especial, los europeos. Lo cual genera la extraña situación de que varias de las películas se estrenan solamente en Europa, sin haber sido proyectadas en sus países de origen. O que cuando se estrenan apenas logran captar espectadores. El concepto paradójico de industria cultural acuñado por Adorno y Horkheimer (1988 [1944]) se preguntaba por la producción de las mercancías culturales, evidenciando cómo el capitalismo llega –también– al campo de la cultura y del arte, aplicando sus propias lógicas en un área que, históricamente, estaba protegida o aislada y vinculada a lo artesanal, a la *techné*. La preocupación de estos autores se centra en el modo en que se produce la cultura: sistematizada, con fórmulas estandarizadas, a gran escala; y el cine de Hollywood es el gran ejemplo de ello. Este modo de producción de la Industria Cultural a su vez condiciona la expectación, la cual se hace de modo superficial, veloz, distraído, donde divertirse es estar de acuerdo, tal como anunciaban los autores en la década de 1950. Pero en el momento actual, habiendo pasado 65 años, podemos reconsiderar el panorama tomando el diagnóstico que hace el ensayista Boris Groys (2014) en su libro *Volverse público*. Allí marca al momento actual como un escenario poblado de productores más que de espectadores. El dilema del arte contemporáneo ya no es pensar la producción (ya que con las nuevas tecnologías “todos pueden filmar”) sino más bien pensar la distribución y difusión. Lo cual, para llevarlo a nuestro tema de interés, podríamos simplificar en “hay muchas películas y pocos espectadores”. Gracias a la nueva ley de Servicios de Comunicación Audiovisual sancionada en Argentina en agosto de 2009, se volvió más accesible la producción mediática en Argentina, pero es aún un desafío lograr que las películas puedan competir con el cine industrial, la distribución y la publicidad.

## 2. El Nuevo Cine Latinoamericano y sus manifiestos

Para pensar la tradición de manifiesto cinematográfico en Latinoamérica tomaremos las figuras de algunos cineastas que en los ‘60 y ‘70 escribieron manifiestos a la par de la filmación de sus películas. Entre ellos están Glauber Rocha, de Brasil, Jorge Sanjinés, de Bolivia y Cine Liberación, de Argentina. Es importante destacar que si bien ellos fueron realizadores reconocidos individualmente, todos ellos destacan el rol fundamental de la grupalidad en la realización audiovisual.

Comenzaremos con Glauber Rocha y su proyecto del *Cinema novo* que según él continúa la propuesta de Oswald de Andrade y su *Manifiesto antropofágico* (1928) en donde propone “comerse la cultura brasilera y colonial”. *Estética del hambre* (1965) y la *Estética del sueño* (1971) son dos de los textos fundamentales de Rocha. El cineasta del tercer mundo, nos dice Rocha, debe ser antropofágico:

[...] debe filmar de tal manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscú), o por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver y comprender una estética revolucionaria/popular, que es el único objetivo que justifica la creación tricontinental. Pero también es necesario crear esa estética. (Rocha, 2012, p. 131)

Es importante recordar que para Glauber Rocha el arte no es una esfera escindida de otras de la vida social, sino que piensa todo en un mismo nivel, inseparable. Hacer cine, construir el *Cinema novo* está a la misma altura que hacer casas o carreteras. El cine es un agente descolonizador, potencialmente revolucionario, y posee el mismo poder, importancia y eficacia que las otras revoluciones necesarias en un país y en un continente colonizado, como lo es Brasil, como lo es Latinoamérica. Glauber nos propone un Cine Tricontinental que luche contra el subdesarrollo tomando las armas mismas del subdesarrollo, por ejemplo, el hambre. Propone entonces una estética de la violencia ya que “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” (Rocha, 2012, p. 129). Y como el hambre es nuestra “originalidad”, considera que una estética de la violencia será una estética propia de nuestra cultura colonizada, subdesarrollada, tercermundista. En el *Cinema novo* la película debe ser polémica antes, durante y después de la proyección.

Glauber distingue al cine de otras artes, la poesía por ejemplo, por el desarrollo industrial que requiere el cine. El cine siempre es en grupo, es difícil que pueda practicarse a modo de “intelectual aislado” y requiere del desarrollo de un mercado, una industria, la etapa de distribución, etc. Y esta distinción nos es fundamental para pensar la realización de un manifiesto. ¿Puede hacerse un manifiesto en soledad? ¿Puede hacerse en nombre de un individuo? Los manifiestos siempre convocan una comunidad, pretenden un alcance general –cuando no universal– e invocan una voz colectiva. Como dice Rafael Cippolini respecto a los manifiestos visuales argentinos, siempre hay una tercera persona plural en la escritura de los manifiestos:

La función más invariable que presenta un manifiesto es generar, inventar poner sobre la escena un sujeto. Este sujeto es muchas veces plural y será el titular de un mecanismo (él mismo como procedimiento, una vía) de apropiación. (Cippolini, 2003, p. 15)

Podemos pensar el manifiesto como una obra más del artista, pero también podemos pensar que todas sus obras son manifiestos encubiertos. Cuando un artista publica un manifiesto, “es una forma [...] de hacer pública esa escritura, de presentación de un artista visual en tanto escritor [...] El manifiesto, además de hacer pública esa escritura prepara la puesta en escena para esa escritura.” (Cippolini, 2003, p. 16). Por ejemplo, en su texto *Estética del sueño* (1970), Rocha considera a su film *Tierra en trance* como un “manifiesto práctico” (Rocha, 2012,

p. 135) de la estética del hambre que él propone. Esta declaración nos sirve para pensar esta continuidad o no división entre la producción del audiovisual y texto. Ambos pueden ser considerados como manifiestos, coherentes entre sí, parte de una misma propuesta ideológico/artística. “El cine debe ser un método al mismo tiempo que una expresión. Y esta expresión debe ser agitación al mismo tiempo que didáctica” (Rocha, 2012, p. 118). En esta frase se condensa la postura ideológica del rol del cine para Rocha. Este no es un arte libre, de pura creación, guiado por la inspiración, sino que requiere de un método de esa creación, una estructura. Pero a su vez, tiene un fuerte y necesario carácter expresivo: no la expresión libre de la forma, del “arte por el arte” sino una expresión que busca, fundamentalmente, la agitación, agitación que podemos relacionar con el carácter revolucionario de la obra, y a su misma vez, esta agitación, no debe perder de vista su horizonte didáctico, comunicable, la dimensión del “espectador” al cuál se dirige y debe brindar algo, una experiencia de aprendizaje.

Un vínculo común que identificamos en los manifiestos cinematográficos de esta época en nuestro continente, es la no distinción entre el arte y las otras esferas de la vida. Tal como lo proponían las vanguardias a principios de siglo XX. Por ejemplo, para Rocha –siguiendo la propuesta marxista– todos estos momentos del hacer cinematográficos deben estar unidos y no diseccionados como suele suceder. El trabajo abstracto, separado, que hace perder la conciencia del proceso, que genera el fetichismo de la mercancía, en este caso podemos pensar en el “fetichismo de la película”, y es entonces, que Glauber llama a los cineastas a ocuparse fuertemente de la distribución y la creación de un mercado, dos actividades que suelen estar en manos de empresas extranjeras. La lucha debe ser en todos los niveles: estética, económica y política.

Respecto a su vínculo con otros cineastas de la época, podemos considerar su diálogo con Jean Luc Godard: ambos trabajan juntos en la película *Viento del este*. Rocha reflexiona sobre las palabras de Godard, quien se plantea “destruir el cine”, pero Rocha advierte que él puede hacer eso, proponer eso, porque es europeo. Pero nosotros no tenemos que destruirlo sino que debemos construir. Y esto a su vez se puede poner en vínculo con los postulados del grupo boliviano *Ukamau* y su propuesta de crear un cine propio latinoamericano, donde esté presente la cosmovisión de los pueblos originarios. Y así crear un nuevo lenguaje, nuevas formas de narrar audiovisualmente. *Testimonio en Mérida* (Venezuela), *Cine latinoamericano: el espejo de lo invisible, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1972) son algunos de los textos producidos por Jorge Sanjinés y el grupo *Ukamau*, en ellos se resalta la importancia de “hacer un cine junto al pueblo”, este grupo busca definir el papel que debería jugar un cine nacional en un país pobre y la propuesta es hacer un cine comprometido, político, urgente y combatiente en palabras de Sanjinés.

En sus escritos, Sanjinés proclamó al arte cinematográfico como un instrumento dotado para otorgar respuestas al pueblo sobre las causas y culpables de su condición de explotado. Para ello buscó romper con las

historias del individualismo del héroe del relato clásico, dando primacía a los protagonistas de los hechos reales por encima de la utilización de actores formados profesionalmente. El montaje lo utiliza acorde a la concepción temporal de las comunidades indígenas. Su propuesta tiene que ver con una transformación del cine revolucionario:

Ahora se hace necesario considerar el paso de este cine revolucionado de la defensa a la ofensa. El cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo. (Sanjinés, 1972, p. 2)

La pregunta fundamental que impulsa a filmar a Sanjinés es ¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? La respuesta, entonces, era clara: al pueblo le interesa mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria;

Le interesa conocer quienes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesa conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, le interesa conocer las causas y no los efectos. (Sanjinés, 1972, p. 2)

La respuesta a esa pregunta está en sus películas.

Consideraremos por último los aportes de la agrupación *Cine Liberación* de Argentina. En una compilación de escritos de 1968 y 1972, reunidos bajo el nombre de *Cine, cultura y descolonización* (1973), los integrantes de este grupo, representados por Fernando Solanas y Octavio Getino, expusieron lo que se dio a conocer como la teoría del *Tercer Cine*. Para ellos el cine revolucionario es un acto combinatorio de destrucción de las viejas formas estéticas adquiridas del cine industrial, y de construcción de nuevas herramientas estilísticas que contribuyeran a la formación de una conciencia sobre la realidad del país y de América Latina. La cultura dominante se opone –y arrasa– con la verdadera cultura nacional que intentaban rescatar. La primera representa los valores impuestos por el imperialismo, mientras que la segunda estaría ligada a los movimientos de liberación en Latinoamérica. Ambas, tiene su correlato cinematográfico: el inspirado por la concepción burguesa-imperialista. En este sentido observamos que los tres autores/grupos que consideramos establecen un enemigo común: el cine clásico imperialista.

*Cine Liberación* hizo hincapié en el cine militante, cuyo propósito fundamental era establecer una contra-información, concientización y ejecución de acciones revolucionarias. De este modo tras la proyección de sus films se espera que los espectadores se trasformen con gracias a esas películas.

Podemos ver cómo los manifiestos y ensayos de este periodo latinoamericano nos sirven como documentos históricos donde observamos cómo abundaban las propuestas para revincular el arte y la política, o mejor dicho, pensar nuevos modos este vínculo, ya que –insistimos– arte y política están siempre imbricados. Podríamos pensar que continúan la propuesta de Benjamin en su famoso epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1982 [1936]) donde propone la “politización del arte” para combatir la “estetización de la política” del fascismo. De este modo los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano* permitieron instaurar un proceso de renovación que revolucionó, no sólo las estructuras estéticas y narrativas de los films, sino también el sistema industrial y los modos de difusión y exhibición de las obras cinematográficas. Como ya dijimos se trató de una propuesta que entendió al cine en todas sus dimensiones e inseparable de la estructura social que lo contiene.

### **3. Manifiestos cinematográficos contemporáneos: la revista *Las Naves* 1**

Muchos años han pasado desde el *Nuevo Cine Latinoamericano hasta hoy*. El filósofo Arthur Danto considera que al arte contemporáneo pertenece a la “post historia del arte”, es el arte después del fin del arte, ya que mueren las narrativas que le daban sustento. Para Danto el arte pop impulsado por Andy Warhol en los años ‘60 es un punto de quiebre donde en el campo del arte todo comienza a estar permitido: “El Modernismo es sobre todo la Edad de los manifiestos. Es propio del momento poshistórico de la historia del arte ser inmune a los manifiestos y requerir otra práctica.” (Danto, 1999, p. 51). A su vez, pensando en Argentina, Cippolini observa cómo en esta misma década, 1960, en el campo de las artes visuales los manifiestos “ya no se presentan como programa o proyección a futuro sino, acorde con la tendencia a lo efímero e instantáneo, el manifiesto sirve y sirvió de encuadre a una obra. Un manifiesto para un evento (un manifiesto fungible, o sea: que se agota con el evento mismo).” (Cippolini, 2003, p. 48).

Tomaremos estas consideraciones para pensar en la transformación que se da en los manifiestos cinematográficos. Si bien la historia del cine es considerablemente más breve que la de las Artes Visuales, las consideraciones de Danto nos sirven para comparar, ya que en los 60 y 70, como vimos, se caracterizan por ser un momento donde las grandes narrativas estético-políticas están vigentes en la producción cinematográfica, pero no sucede lo mismo con el cine contemporáneo. ¿Cuándo se dio este quiebre en el campo cinematográfico? Difícil es decir. En los años posteriores hubo producción de algunos manifiestos cinematográficos aislados a nivel internacional, como el *Minnesota Declaration* de Werner Herzog (1999), el *Anti-100 Years of Cinema* manifiesto de Jonas Mekas (1996), o *el Dogma 95* de Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Pero en

Latinoamérica no hemos encontrado ejemplos de estos últimos años, teniendo en cuenta como factor de “censura” –y autocensura– que la mayoría de los países latinoamericanos sufrieron largas dictaduras militares y, posteriormente, el boom neoliberal, desactivador de todo sueño revolucionario.

Para tener un panorama del estado actual analizaremos el primer número de la revista *Las Naves 1: manifiestos de cine contemporáneo*<sup>1</sup>, publicada en Argentina en el año 2013. La misma está realizada en colaboración con la revista alemana de cine *Revolver* y editada en la Argentina por la editorial *Tenemos las máquinas* y dirigida por Julieta Mortati y Hernan Rosselli. Esta publicación se encuentra disponible tanto en castellano como en inglés. En su primer número nuclea distintos cineastas contemporáneos de Latinoamérica y el mundo, que no poseen un vínculo estético o político claro, sino más bien una unión que se da por criterio epocal. Por esta razón encontramos en los manifiestos distintas posturas en torno a la relación entre cine y política. Para pensar esa relación seleccionamos algunos ejemplos de cineastas latinoamericanos que marcan las distintas aristas de este asunto. Como dice el prólogo de la revista esta surge en un momento en que:

[...] la ética ya no se juega en la dicotomía entre un cine financiado por capitales privados y otro con apoyo del Estado, sino en la batalla contra la profesionalización, el academismo y la especulación formal en torno a la demanda de festivales internacionales.” (AA.VV., 2013, p. 9).

Comenzaremos por el realizador de las películas *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2011), Nicolás Prividera, en cambio, retoma una pregunta filosófica esencial para todo creador:

¿Por qué filmar? [...] ¿vale la pena ahora que estoy a punto de (a) cometer? Entonces la cuestión ya no es preguntarse porqué filmar sino ¿para qué filmar? Pues el arte por el arte sólo es válido si ese “por” implica algún tipo de compromiso estético y ético (si consideramos que todo compromiso artístico es necesariamente político) (AA.VV., 2013, p. 48)

Quizá este sea el manifiesto más filosófico, porque se pregunta por la ontología del cine y del impulso creador, el artista inmerso en una historia que lo trasciende.

[...] la práctica artística implica interrogarse antes que nada por la política de la obra: cada cual debe ganarse su derecho a la existencia. Y lo que cualquiera dispuesto a sumar algo al mundo debe preguntarse es: ¿esta obra expresa, experi-

1 En la página de la editorial se pueden observar más detalles de la publicación: <https://www.tenemoslas-maquinas.com.ar/catalogo/las-naves-1>

menta, intenta –al menos– decir algo que no haya sido formulado antes y mejor? (AA.VV., 2013, p. 48)

Para reflexionar sobre esta problemática de lo viejo y lo nuevo, lo dicho y el no decir tomamos la conferencia del escritor argentino Cesar Aira *Particularidades absolutas* (2000), donde se pregunta ¿Qué debe hacer un escritor ante las fórmulas literarias establecidas que lo tientan con la promesa del éxito? ¿Repetirlas? ¿Conocerlas? ¿Ignorarlas? Éstas fórmulas, que no necesariamente son las fórmulas *cliché* de la industria cultural, sino también podemos pensar, según Aira, en la “fórmula Proust”, la “fórmula Joyce”, etc. pertenecen a un determinado momento histórico, y es el avance de la historia justamente el que nos exige crear fórmulas nuevas, ya que si no advertimos el paso del tiempo, el avance de la historia, corremos el riesgo de ensimismarnos y aislarnos. Consideramos que es necesario retomar, como lo hace Prividera, esta preocupación de todo creador por la originalidad de su trabajo, una originalidad no en tanto una satisfacción individual, sino como un deber para con el devenir histórico, porque si permanecemos cómodamente en el mundo de lo siempre igual no hay historia. Consideramos la pertinencia de la reflexión de Aira en tanto propone una responsabilidad –histórica-social-política– del escritor/creador y nos habilita a trasladar esto al campo cinematográfico. Y en este sentido, Prividera reclama insistentemente “porqué filmar es la pregunta que cualquier cineasta verdadero debiera hacerse antes de –volver a– sostener una cámara. Y es la pregunta que cada película debiera contestar por sí misma, antes que ninguna otra” (AA.VV., 2013, p. 49) y en este sentido Prividera se distancia de los otros cineastas.

Lejos de esta postura se encuentra el realizador Hermes Paralluelo Fernández, quien pareciera parado en “el fin de la historia”, tal como lo caracterizó Francis Fukuyama en su libro *El fin de la historia y el último hombre* (1992). Este realizador adhiere al momento de la posmodernidad donde, supuestamente, ya no hay grandes convicciones ideológicas. Nos dice “manifiesto que no tengo la más mínima convicción en los manifiestos y que por ello estoy totalmente incapacitado para hacer uno (aunque tampoco tengo convicción de no hacer manifiestos y no sé si por ello estoy incapacitado para no hacerlos)” (AA.VV., 2013, p. 53). Se para en el lugar del no saber, de la deriva “¿Se pueden hacer manifiestos sin grandes convicciones? ¿Se puede filmar sin grandes convicciones? ¿Las ideas, los conceptos y las creencias son material cinematográfico?” (p. 53) Filmar pareciera un acto que no tiene que ver con el sentido, ni con el comunicar.

El cineasta argentino Rodrigo Moreno, autor de las ficciones *El custodio* (2006), *Un mundo misterioso* (2011) y la reciente *Reimon* (2014), entre otras, escribe un decálogo estético, donde también se rehúsa, como Paralluelo, a la convicción y la certeza: “el manifiesto presupone una serie de certezas de las que suelo escapar” (AA.VV., 2013, p. 53) comienza diciendo. Pero, algo que

encontramos interesante en este autor es su conciencia de estar formando parte de una trama, de una historia, una constelación cinematográfica, y de ahí su propuesta:

Quiero hacer películas para dialogar con las películas que me gustan y las que no me gustan y porque también es el modo en el que puedo organizar el mundo [...] trato de establecer una moral para hacer cine, tomada un poco de los cineastas que me gustan y que se convierte en una suerte de sistema caprichoso de creencias formales en el que prevalece la búsqueda de lo real por sobre la búsqueda de cualquier tipo de efecto. De este principio se desprenden algunas características como la economía de recursos expresivos y técnicos, cierta visibilidad de los mecanismos narrativos y un grado de conciencia suficiente como para distinguir el cine de la vida misma. (AA.VV., 2013, p. 70)

Si bien reconoce que su herencia tiene que ver con su “gusto” y con un “sistema caprichoso de creencias formales”, de este se desprende una concepción de qué es el cine, que en este caso se vincula a la separación entre vida/arte, por ejemplo, mediante el mecanismo formal de extrañamiento que promulgaban Bertold Brecht y Dziga Vertov. Moreno establece dicotomías estético políticas en su manifiesto, y aunque de manera sutil, construye ese “enemigo”, tal como los manifiestos de los kinoks y de los años 1960 y 1970:

Creo que hay un cine luminoso y un cine oscuro, hay uno de captura y un cine de construcción, hay un cine que se considera útil y uno que se considera inútil, hay un cine que dialoga con el presente y otro que no, hay un cine poético y otro matemático, hay un cine consciente de la representación y otro que prefiere “imitar” a la vida, hay un cine moral y otro de efecto, cualquiera de estas dicotomías puede hoy proponer una discusión más elocuente sobre el estado del cine que la de ser independiente o no, que a esta altura ya no dice mucho. (p. 72)

En esta declaración vemos, por un lado, estas categorías enfrentadas, que, a pesar de su frase inicial, demuestran ciertas certezas en el autor. Y, por otro lado, aparece el tema económico, poco mencionado hasta el momento, aunque más no sea diciendo que el término “independiente” ya no es valioso para pensar el campo cinematográfico de hoy.

Si antes la cuestión de quién producía las películas era clave y definitoria, y la mayoría de los cineastas se proponían como alternativa a las grandes productoras y al Estado, hoy en día, con el abaratamiento de los costos y la gran cantidad de subsidios aportados en Argentina por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), ponen a los realizadores en un lugar de libertad, pero al mismo tiempo, con cierto desdén frente a una preocupación que históricamente fue primordial en la realización audiovisual.

En la revista el único grupo que publica un texto es *El pampero cine* conformado por los cineastas Mariano Llinas, Alejo Moguillansky, Agustín Mendilaharsu y Laura Citarella. Ellos se consideran un grupo “independiente” y funcionan de forma autónoma como su propia productora. En su texto se establece una genealogía de la historia del cine “La historia del cine aparece, desde muy temprano, marcada por dos sumisiones: la sumisión al dinero, la sumisión al argumento.” (AA.VV., 2013, p. 57). Estas dos sumisiones son las que ellos pretenden combatir. Serían los dos enemigos que establece *El Pampero Cine* para delinear su identidad. Aunque reconocen que “ese imperio ya no está, pero es entre sus ruinas que nos movemos [porque] el dinero ya no hace posibles las imágenes: las espanta, las arruina, las envilece. [...] El dinero arruina los films”. Respecto de esto, en una entrevista realizada por el suplemento de cultura del diario argentino *Página/12* una de las integrantes declara: “El nivel de libertad y de posibilidades que tienen nuestras películas recorre otro camino que el de las estructuras cerradas que maneja la industria” (Pérez, 2012, p. 1).

Como construcción positiva de identidad rescatamos que los integrantes de este grupo consideran que el corazón del hacer cinematográfico aun subsiste, y está su relación con la realidad: “hay algo en el cine que es imbatible [...] y ese algo es su relación con la realidad” (p. 60). También ellos –además de Moreno– se enmarcan en una línea de continuidad con prácticas estético políticas de la historia: “hay otra tradición que los cineastas heredamos, y es la tradición de los comediantes y los viajeros. La tradición de la aventura y de la fiesta. [...] Cada gran cineasta redacta su manifiesto sobre el cine en una película.” (p. 61). De este modo, podemos ver cómo las herencias que rescatan los cineastas actuales son heterogéneas, híbridas, extraídas de un campo que trasciende al cinematográfico. Otra de las características llamativas de las películas que realiza *El Pampero* es que en sus films pone en duda la posibilidad de narrar. Característica típicamente posmoderna, ya que a partir de este momento histórico el relato cerrado, la totalidad, y las certezas caen para dar lugar a las fisuras, a la duda, a lo heterogéneo. Llinas asume conscientemente esta pregunta por el relato, entramándose en la historia: “Nuestro problema es cómo volver a la ficción, desde un lugar que no sea reaccionario ni anacrónico [...] Cómo hacer ficción después de Godard, digamos.” (Pérez, 2012, p. 3).

#### **4. Conclusiones: la comunidad perdida**

¿Cuál es el rol del cine y de los cineastas de la actualidad? Como vimos ya no hay una lucha por el poder y la contra-información. Tampoco hay una preocupación por servir a un proyecto político-social, pero sí –al menos en los manifiestos contemporáneos citados– una preocupación por la experimentación estética. Podríamos preguntarnos ¿Volvimos a un período del “Arte por el arte”? ¿al Formalismo Ruso? Esta corriente toma el principio creativo del extrañamiento

que propuso Viktor Šklovskij en su texto *El arte como artificio* (1917) y que fue una práctica extendida entre los poetas de la época. El *ostreniemi* apunta a provocar en el receptor una sensación de extrañamiento para que este repiense o se replantee los signos que está percibiendo, dándose así tiempo para volver a captar las formas. Así los formalistas rompen con el uso pragmático del lenguaje, ya que extrañarse es “volver extraño lo familiar”. Este procedimiento que ha sido tomado por otras esferas artísticas, en el teatro Bertold Brecht desarrolló su propio sistema de extrañamiento en donde consideraba la “distanciación” como esencial para el proceso de aprendizaje del público, dado que eso reducía su respuesta emocional y le obligaba a pensar, buscando hacer del público no un mero espectador sino más bien un agente. Así se extraña al espectador de la propuesta canónica y alienadora de la ilusión identificatoria que posee la ficción clásica. También el cine ha utilizado esta propuesta estético-política de extrañamiento, ejemplos de esto pueden ser el ensayo filmico anteriormente nombrado *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. En aquel contexto histórico el mecanismo de extrañamiento responde a una intención de denuncia, a un postulado revolucionario, ya sea reaccionando contra las formas artísticas establecidas en la época –tal como lo hicieron los formalistas rusos– o contra el fetichismo capitalista instalado en los vínculos sociales –como lo hicieron Vertov y Brecht. De un modo u otro, el extrañamiento dialogaba con su entorno, era un movimiento necesario para cuestionar a su contexto. La pregunta sería ¿por qué hoy sigue vigente este mecanismo? ¿contra qué se propone? ¿busca evidenciar y denunciar las condiciones de producción o es un mero juego formal? ¿está en diálogo con la coyuntura o se ha convertido en mero gesto, mecanismo vaciado? Observamos que muchos de los autores citados rescatan como algo fundamental y valioso del cine su relación con la realidad, como menciona *El pampero*, o “búsqueda de lo real” de Rodrigo Moreno, esta recurrencia sería la trinchera política en la cual se resguardan, que los salva de caer en el mero esteticismo. Pero a su vez sus propuestas se dirigen a un diálogo formal con sus pares, con su propio campo, el mundo del Arte y dentro de él, el Cine, renunciando a la trascendencia de esas fronteras, a la pregunta por la comunidad o pueblo con posible sujeto de expectación y acción, tal como sucedía en los manifiestos de los años '60 y '70.

Respecto a la pregunta por si existe lo latinoamericano en el espacio del cine, podemos decir que no aparece tematizado en los manifiestos contemporáneos esta identidad como preocupación. Pareciera que la Posmodernidad como momento histórico, político y estético ha arrasado con varias características claves para la creación de un manifiesto: la lógica del antagonismo, la conformación de grupos en pos de un objetivo o proyecto –revolucionario, transformador–, la ubicación en una trama histórica con tradiciones y herencias. El campo cinematográfico se ha visto transformado por modificaciones tecnológicas que se traducen en una facilidad económica, y ya no es necesario establecer alianzas y formar grupos en pos de un objetivo de producción. Quizá

el gran dilema de hoy ya no esté relacionado al momento de producción sino, como dice Groys, al de la difusión y exhibición de los films, porque si bien se producen miles de películas al año, provenientes de muy distintas tradiciones y estéticas, aun así, muchas de las películas de los directores que escriben en *Las Naves 1* no son vistas por una gran cantidad de público y sólo circulan en festivales internacionales o en pequeños espacios de exhibición como museos, festivales, centros culturales. Nos parece extraña y llamativa la falta de mención a esta problemática en los manifiestos publicados. Observamos que en los manifiestos de cine contemporáneos no sólo han caído las narrativas en torno al arte de las que habla Arthur Danto, sino que se ha perdido la intención de construir comunidad.

### Referencias bibliográficas:

- Adorno T. & Horkheimer, M. (1988 [1944]). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aira, C., (2000, 29 de octubre). Particularidades absolutas. *El Mercurio*. Santiago de Chile.
- Autores Varios [AA.VV.] (2013). *Las Naves 1: manifiestos de cine contemporáneo*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas.
- Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1982 [1936]). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos, políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Liotard, J.F. (1987 [1979]). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pérez, M. (2012, 9 de septiembre). Qué se puede hacer salvo películas. *Página/12*. Buenos Aires. <https://bit.ly/2uk4XJZ>.
- Rocha, G. (2012). *La revolución es una estética*. Buenos Aires Caja Negra.
- Sanjinés J. (1972). Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. <https://bit.ly/2u-hTOcl>.