

El retorno del *newsreel* (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político

The return of the newsreel (2011-2016) in contemporary cinematic representations of the political event

Raquel Schefer

RESUMEN

Las representaciones cinematográficas contemporáneas del acontecimiento político (2011-2016) apuntan hacia una dinámica dialéctica en curso de “estructuración” y “desestructuración” de las formas fílmicas. En los trabajos de Jem Cohen y Sylvain George registrando, respectivamente, Occupy Wall Street (EE.UU.), el 15-M (España) y, más recientemente, Nuit Debout (Francia), el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones fílmicas, evidenciando un proceso dinámico de evolución formal. Desde los *newsreels* soviéticos hasta el trabajo de Cohen y George, pasando por el Nuevo Cine Latinoamericano y el Newsreel Group estadounidense, la dinámica de los *newsreels* permite reconsiderar, desde una perspectiva tanto histórica como formal, la relación entre la estética y la política, así como la distinción establecida entre cine de vanguardia/experimental y político. Estas cuestiones serán examinadas a través de la noción operativa de la “forma-acontecimiento”, que permite reconciliar dos dimensiones de la producción estética: una, que considera el arte como reflejo; la otra, que lo examina en términos de sus resultados. El desarrollo formal de los *newsreels* desde la posguerra hasta los contextos políticos y culturales en los que ha evolucionado actualmente hace emerger una genealogía más enriquecida del cine político, revelando relaciones complejas –y una red de influencias más allá del canon fílmico nacional– entre el cine político histórico y el “estado de la forma” de este cine.

PALABRAS CLAVE

Newsreel, cine político, cine de vanguardia/experimental, cine soviético, Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, forma-acontecimiento, estética y política.

ABSTRACT

Contemporary cinematic representations of the political event (2011-2016) point to an ongoing dynamic dialectic of ‘structuration’ and ‘destructuration’ of the film forms. In the works of Jem Cohen and Sylvain George documenting, respectively, Occupy Wall Street (USA), 15-M (Spain) and, more recently, Nuit Debout (France), the return of the newsreel highlights the link between the economic structures and the film manifestations, while indicating a dynamic process of formal evolution. From the soviet newsreels to the work of Cohen and George, passing by the New Latin American Cinema, and the North-American Newsreel Group, newsreel’s dynamics enables to reconsider, from both a historical and a formal perspective, the relationship between aesthetics and politics, as well as the established distinction between avant-garde/experimental and political cinema. These issues will be examined through the operation notion of ‘form-event,’ which allows to reconcile two dimensions of the aesthetic production: one, which considers art as a reflection; another, which examines it in terms of its outcomes. Newsreel’s formal development from the post-war until the political and cultural contexts in which it has currently evolved brings up a more enriched genealogy of political filmmaking, revealing complex relationships –and a web of influences beyond national film canon– between historical political cinema and the ‘state of the form’ of this cinema.

KEYWORDS

Newsreel, political cinema, avant-garde/experimental cinema, Soviet Cinema, New Latin American Cinema, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, form-event, aesthetics and politics.

Tal vez filmé para luchar contra.

(Robert Kramer, *Berlin 10/90*, 1990)

Las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político (2011-2016) apuntan hacia una dialéctica dinámica en curso de “estructuración” y “desestructuración” (LUKÁCS, 2012, 1968)¹ de las formas fílmicas, trasponiendo los términos de la teoría literaria lukácsiana a la estética cinematográfica. En las obras de Jem Cohen y Sylvain George que registran, respectivamente, *Occupy Wall Street* (EE.UU.), el 15-M (España) y, más recientemente, *Nuit Debout* (Francia), el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones fílmicas, a la vez que indica un proceso dinámico de evolución formal. Desde los *newsreels* soviéticos hasta la obra de Cohen y George, pasando por el Nuevo Cine Latinoamericano (Santiago Álvarez, Glauber Rocha, Raymundo Gleyzer y Cine de la Base, etc.), y el estadounidense *Newsreel Group*, la dinámica del *newsreel* permite reconsiderar, desde una perspectiva tanto histórica como formal, la relación entre la estética y la política, así como la distinción establecida entre el cine de vanguardia/experimental y el político. En este artículo estas cuestiones se examinarán a través de la noción operacional de “forma-acontecimiento”, que permite reconciliar dos dimensiones de la producción estética: una, que considera el arte como reflejo; la otra, que lo examina en términos de sus resultados. El desarrollo formal del *newsreel* desde la posguerra hasta los contextos políticos y culturales en los que ha evolucionado actualmente hace emerger una genealogía del cine político más enriquecida, que revela relaciones complejas –y una red de influencias más allá del canon fílmico nacional– entre el cine político histórico y el “estado de la forma” (JAMESON, 1992) de este cine.

El *newsreel* como forma fílmica

El *newsreel* es una de las formas fílmicas más relevantes y recurrentes de la historia del cine. Preponderante en la primera mitad del siglo XX, persistiendo en la segunda mitad del siglo, especialmente a través de su desestructuración por parte de las vanguardias (WOLLEN, 1975) estéticas (Jonas Mekas) y políticas (los *ciné-tracts* de Jean-Luc Godard, el Grupo Dziga Vertov, entre otros ejemplos), el *newsreel* constituye una forma fílmica transhistórica y cosmopolita. Conformada en 1911 por Charles Pathé, y caracterizada en su primer periodo por el predominio de su naturaleza informativa por sobre de la dimensión estética, así como por procedimientos

fílmicos estandarizados, el lenguaje del *newsreel* sería pronto reinventado por cineastas y colectivos de cineastas. La serie de *newsreels* de Dziga Vertov constituye uno de sus primeros momentos históricos de desestructuración.

En 1918, al poco de la Revolución de Octubre, Mikhaïl Koltsov, que encabezaba la sección de *newsreels* semanales en el Comité de Cine de Moscú, contrató a Vertov como asistente. En este marco, Vertov trabajó conjuntamente con Lev Kuleshov y Edouard Tissé. Vertov empezó montando material documental y se convirtió en montador de 43 ediciones del *Kino-Nedelya*, el primer *newsreel* semanal soviético. El material cinematográfico se compilaba en *newsreels* orgánicos, que entonces se distribuían en trenes y barcos de agitación a lo largo y ancho de la Unión Soviética. El largometraje *The Anniversary of the Revolution (Godovshchina revolyutsii, 1919)*, por ejemplo, estaba totalmente compuesto por material de *newsreel* montado. En 1919, el cineasta cofundó los *Kinoks*, un colectivo fílmico que defendía el *newsreel*, en línea con las ideas de Lenin, como forma fílmica de la Revolución Soviética. Vertov definía el *newsreel* como «el camino del desarrollo del cine revolucionario [sic]... Nos lleva lejos de las cabezas de los actores cinematográficos y más allá del techo del estudio, a la vida, a la realidad genuina, llena de su propio drama y de sus propias historias de detectives» (VERTOV, 1985a: 32). En 1923, en relación al *newsreel* y la teoría del *Kinoglaz* (Kino-ojo) (la cámara como un instrumento, tal como el ojo humano, para explorar los acontecimientos de la vida cotidiana), consideraba «el Kino-ojo como la unión de la ciencia con el *newsreel* para impulsar la batalla para la descodificación comunista del mundo, como un intento de mostrar la verdad en la pantalla» (VERTOV, 1985b: 41-42).

En 1922 Vertov empezó la serie de *newsreels* *Kino Pravda*, una versión cinematográfica del diario del Partido, el *Pravda*. Bill Nichols defiende que la praxis fílmica de Vertov, basada en el *newsreel*, y sus escritos teóricos fueron fundamentales para delimitar el documental como género cinematográfico (NICHOLS, 2001). Annette Michelson explica que «la preocupación de Vertov por la técnica y el proceso» llevó a «un desprecio por lo mimético» (MICHELSON, 1985: XXV). A su vez, Nichols considera que «el Kino-ojo contribuyó a la construcción de una nueva sociedad demostrando cómo los materiales en bruto de la vida cotidiana, al ser atrapados por la cámara, podían reconstruirse sintéticamente en un nuevo orden» (NICHOLS, 2001: 218).

1. La traducción castellana de este artículo (incluidas las citas) se ha realizado a partir del original en inglés. En la versión inglesa, excepto que se indique lo

contrario, todas las traducciones de textos que originalmente no son en inglés son de la autora.

Si la serie de *newsreels* de Vertov es un paso decisivo en el desarrollo de otra forma filmica –la apropiación de material de archivo (una tendencia significativa de la escuela de cine soviética, que también puede encontrarse, por ejemplo, en la filmografía de Esfir Shub)–, la «reconstrucción» de la «vida cotidiana» «en un nuevo orden» a través del montaje cinematográfico crea una tensión entre los materiales en bruto como huellas indiciales y su reorganización y resignificación dentro de un sistema formal, problematizando el realismo y la tradición mimética. Vertov juega con todas las posibilidades del montaje cinematográfico, desconsiderando la continuidad formal y la cronología para conseguir una representación poética de la «realidad». Problematizando la relación entre cine y realidad, representando mundos reales y posibles, la serie de *newsreels* de Vertov se encuentra al límite de dos concepciones de la producción estética: una, que, siguiendo el proyecto de la estética marxista, considera el arte como reflejo de la realidad; la otra, que reconoce sus resultados en el campo social y en la esfera estética, incluyendo en términos de *mimèsis* transformadora.

A partir de ese momento, el *newsreel*, en su forma no-dominante, combinaría una poderosa innovación –hasta el punto de desnaturalizar el medio cinematográfico– con el compromiso político. El *newsreel* evolucionaría en una tensión poderosa y dinámica entre la experimentación formal y el contenido político. Trazar la historia del *newsreel* como forma filmica implica pues examinar sus momentos de desestructuración, que a menudo coinciden con periodos revolucionarios: la Revolución Soviética, como hemos dicho antes, la Revolución Cubana, así como, entre otros ejemplos posibles, las revoluciones portuguesa y mozambiqueña. Los casos brevemente estudiados en este artículo apuntan hacia “forma-acontecimientos” o “filme-acontecimientos”, es decir, representaciones fílmicas que no sólo reflejan la “realidad”, sino que también transforman la historia cinematográfica y la historia en general a través de la innovación estética y el compromiso político.

Una pequeña historia de los momentos de desestructuración del *newsreel* – I

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue la primera institución cultural creada después de la Revolución Cubana, en marzo de 1959. La ley del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba que hacía nacer el ICAIC define el cine como «el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas» (*Cine Cubano*, 140, 1998: 13). Este es el marco en el que el ICAIC empezó a producir el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, un *newsreel* semanal mostrado de

1960 a 1990 en un total de 1493 ediciones de unos diez minutos cada una.

La ley que creaba el ICAIC declara explícitamente sus líneas programáticas: situando el cine entre el arte («el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación») y la pedagogía/propaganda («y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas»), anticipa la dirección de la política cinematográfica en Cuba. Para Tomás Gutiérrez Alea, «el cine cubano emergió como una faceta más de la realidad dentro de la revolución. Los directores aprendieron a hacer películas sobre la marcha... Atraían a los espectadores más por lo que mostraban que por cómo lo mostraban» (GUTIÉRREZ ALEA, 1997: 108). De hecho, el equipo del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* estaba integrado por técnicos con poca formación, como Álvarez, que fue el único director del programa durante más de tres décadas. No obstante, el posterior desarrollo del cine revolucionario cubano pronto encontraría un equilibrio entre el contenido y la forma. Manteniendo la tensión productiva entre el compromiso político y la experimentación formal, los *newsreels* del ICAIC ejemplifican uno de los principales conceptos del Tercer Cine, la noción de Julio García Espinosa del “cine imperfecto”.

En su artículo seminal *Por un cine imperfecto* (1969), García Espinosa afirma la potencialidad de la contingencia (concretamente de la contingencia técnica) en relación al principio de representación de la película como un paso necesario hacia «un proceso “deselitario” [sic]» (1979: 24), la transformación de los espectadores en «autores» (1979: 24), y por lo tanto la eliminación de la separación entre el sujeto y el objeto de la representación. En palabras de García Espinosa, «al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. [...] Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” [sic] y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?» (1979: 26). En línea con las concepciones de otros cineastas latinoamericanos, como Rocha (los conceptos de “estética de la violencia” y “estética del hambre”, desarrollados en 1965 en su manifiesto *Estética da Fome* [*Estética del Hambre*], que es citado en el artículo [ROCHA, 2015], Ruy Guerra (la noción de “estética de la posibilidad” [GUERRA, 2011]) u Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas (“Tercer Cine” y “Cine Liberación” [GETINO y SOLANAS, 2015]), García Espinosa defiende que la estética de la imperfección no solo sería un medio para conseguir un cine descolonizado y no-dominante (GRAMSCI, 2012; ALTHUSSER, 1973) –afirmando las especificidades de la cultura cubana y latinoamericana–, sino

que también constituiría una nueva poética del cine, definida como una «poética “interesada” [sic]» (1979: 25). Esta poética operativa se aborda como una poética transformadora, es decir, como una poética que refleja el «proceso revolucionario», pero que también lo transforma, contribuyendo a hacer «desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre» (1979: 25), trayendo el arte no a «desaparecer en la nada» (1979: 26), sino a «desaparecer en el todo» (1979: 26). Sugiriendo la supresión de la esfera estética, la desaparición de la especialización artística, y la «posibilidad de la participación universal» (1979: 25) –por lo tanto la unificación del sujeto y el objeto de la representación–, García Espinosa considera que el objetivo de esta nueva poética es «suicidarse, desaparecer como tal» (1979: 25). Esta posición está cerca de la perspectiva asumida por el joven Karl Marx en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. En este trabajo filosófico inmediatamente anterior al «corte epistemológico» de 1845 (ALTHUSSER, 1973), el arte se define como la prefiguración de la sensibilidad intensificada de los hombres liberados de la alienación histórica. La producción estética no responde a la conciencia colectiva real, sino a una conciencia posible, una conciencia futura (MARX, 2007). Más adelante Marx revisaría esta posición, concretamente en el tercer volumen de *El Capital*. La literatura –el realismo francés– se percibe *a contrario* como el reflejo o la representación de una realidad socioeconómica dada, y por lo tanto localizada al nivel de las superestructuras ideológicas², la concepción dominante de la estética marxista.

El Nuevo Cine Latinoamericano no debe verse estrictamente como un movimiento estético notablemente ecléctico, constituido por *œuvres* extraordinariamente cinemáticas, sino como una *praxis* teórica (ALTHUSSER, 1973) del cine, incluyendo un *corpus* de textos especulativos, y movilizando, como había hecho el cine soviético, un conjunto de nuevos modos de producción y distribución fílmicas. En este sentido, el *corpus* cinematográfico del ICAIC, junto con sus estructuras de producción y distribución, y el acercamiento teórico de algunos de los directores que trabajaban en el instituto, ejemplifican este horizonte transcultural. Con una significativa producción documental de *newsreels*, pero también con películas de ficción –como la notable *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea–, las estructuras de producción y distribución del ICAIC ejemplifican el “cine imperfecto” de García Espinosa, un cine que afirma la potencialidad de la contingencia. Los *newsreels* del ICAIC se producían muy rápido, a menudo con un equipo técnico obsoleto. Los *newsreels* se filmaban sobre

película de acetato de celulosa con cinta de sonido magnética ORWO. Se hacían copias en 35 mm para los cines, y en 16 mm para distribuirse a lo largo del país con el *cine móvil*. Además, el *corpus* del ICAIC está constituido principalmente por “filme-acontecimientos”, en la medida en que estos filmes no solo representan (o reflejan) los procesos revolucionarios (ALTHUSSER, 1973) cubano e internacional, sino que también transforman la historia del cine –aportando la base formal para los cines cubano y latinoamericano y el Tercer Cine– y la historia en general –modificando la percepción de acontecimientos recientes e históricos–.

La producción del ICAIC nos lleva, pues, a reconsiderar la relación entre el arte como reflejo de la “realidad” (un problema mayor en el cine, dada la naturaleza indicial de la imagen fílmica) y como fuerza productiva, categorías que en ellas mismas suponen un intercambio, y una tensión dinámica, entre el contenido político y la experimentación formal. En este marco, el ICAIC trabajó en dos frentes inseparables: por un lado, revisando la historia y la actualidad; por el otro, transgrediendo el canon. Álvarez declara que la innovación formal de sus películas emerge como respuesta a los *newsreels* dominantes (ÁLVAREZ, 1970). En su opinión, «esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial» (ÁLVAREZ, 2009). *Now!* (1965), de Álvarez, quizás el *newsreel* del ICAIC más conocido, y *Simparelé* (1974), de Humberto Solás, se erigen como ejemplos de estos dos gestos: reescribir la historia y la actualidad a través de la innovación estética y la transgresión del canon. Las dos películas proponen una contraestética, o una estética no hegemónica, la primera innovando en el *newsreel* a través de nuevas formas de narración, montaje, apropiación de material de archivo, uso de la banda sonora, y estrategias de *détournement* (DEBORD y WOLMAN, 2006); la segunda actualizando la reconstrucción cinematográfica. En *Now!*, la imagen toma una nueva legibilidad dialéctica, una restitución que es condición para la emergencia de una contra-actualidad. En *Simparelé*, el dialogismo garantiza un «contrapunto» (FERRO, 1993: 13) a la historia de la revolución haitiana, y a sus repercusiones en la historia del continente.

Los procedimientos formales de los *newsreels* del ICAIC y las asunciones teóricas subyacentes en su paratexto se podrían inscribir en la genealogía del cine soviético. Aun así, esta declinación histórica también constituye un momento

2. Si consideramos las concepciones desarrolladas en la *Introducción a la Contribución a la crítica de la economía política*, de 1859, particularmente en

relación al «desarrollo desigual de la producción material y, por ejemplo, del arte», la posición marxista se presenta mucho más compleja.

importante de desestructuración del *newsreel* como forma fílmica. En este momento excepcional de la historia, el *newsreel* se encuentra en conflicto con las estructuras dominantes, que están desestructuradas. Este proceso hace emerger una nueva estructura, que se orienta hacia un nuevo estado de equilibrio, conformando una nueva estética latinoamericana y tricontinental. Al mismo tiempo, el *newsreel* se redefine no como un vehículo esencialmente para la propaganda, sino, a la inversa, como una forma cinematográfica guiada por una lógica emancipadora político-estética. La habilidad de los *newsreels* del ICAIC para hacer que el cine aparezca como un espacio de confrontación, permitiendo a las imágenes hacer visible la transformación política junto con sus procedimientos estéticos, pueden encontrarse, de hecho, en un rango amplio y heterogéneo de películas latinoamericanas de los sesenta y setenta, desde los filmes de Rocha *Maranhão 66* (1966) y *1968* (una colaboración con Affonso Beato) y *La hora de los hornos* (1968), de Solanas y Getino, hasta *Swift, Comunicados Cinematográficos del ERP n° 5 y 7* (1971), de Raymundo Gleyzer, y *Chircales* (1964-1971), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre muchos otros ejemplos.

El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* colaboró en la creación de otros *newsreels* nacionales en países como Nicaragua (el *newsreel* de INCINE) y Panamá (GECU). Aun así, su influencia va más allá de América Latina. Tras la independencia de Mozambique, por ejemplo, una delegación cubana que incluía a Álvarez³ visitó Maputo para instruir a técnicos del Instituto Nacional de Cine (INC) como parte de un programa del ICAIC para formar profesionales cinematográficos africanos. La estética de *Kuxa Kanema*, el programa nacional de *newsreel* mozambiqueño, estaba claramente influenciada por los *newsreels* del ICAIC.

Ismail Xavier subraya un giro singular que tiene lugar en los sesenta: desde un punto de vista estético, el Cinema Novo brasileño y el Nuevo Cine Latinoamericano cuestionan «la teleología que implica que es tarea de los países del centro... producir las experiencias artísticas más avanzadas» (XAVIER, 2007: 12). Por primera vez en la historia del cine, el hemisferio Norte es representado en el cine de los países del hemisferio Sur, como pasa, por ejemplo, en *Claro* (1975), de Rocha, una película en la que el Tercer Mundo se infiltra y tropicaliza las ruinas de la antigüedad. Por primera vez en la historia del cine, los cines del Sur tienen un impacto estético –y un impacto

intrínsecamente político, dentro de un marco de reciprocidad– en los cines del Norte. En 1967, Rocha declara que «Jean-Luc Godard es el heredero del *cinema novo* [sic]» (ROCHA, 2006: 311). Realmente se puede percibir la influencia de la estética del Nuevo Cine Latinoamericano en la filmografía del Grupo Dziga Vertov, mientras que los *ciné-tracts* y el *cinogiornali liberi* manifiestan influencias fuertes de los *newsreels* del ICAIC, aunque su genealogía pueda remontarse al cine soviético. En el contexto de la Revolución Portuguesa de 1974-1975, colectivos de cineastas como el Grupo Zero y Cinequanon también producen *newsreels* claramente influenciados por los *newsreels* del ICAIC.⁴

Una pequeña historia de los momentos de desestructuración del *newsreel* – II

El Newsreel Group, un colectivo de cineastas, se crea en 1967 en Nueva York para producir y distribuir cine militante. El Newsreel Group defendía formas colectivas de producción cinematográfica y jugó un rol importante en el movimiento político de los sesenta en los Estados Unidos. La cooperativa registró, por ejemplo, la Marcha sobre el Pentágono de 1967, la ocupación de la Universidad de Columbia en 1968 y la Convención Demócrata de Chicago aquel mismo año. Películas como *The Case against Lincoln Center* (1968) u *Off the Pig* (1968), una de las primeras películas sobre el Partido Pantera Negra, que incluye material de reclutamiento y entrenamiento de los Panteras⁵, atestiguan la influencia de la estética de los *newsreels* del ICAIC en el colectivo.

La posterior desestructuración de los *newsreels* la llevaría a cabo Kramer, uno de los fundadores del Newsreel Group. En una entrevista a *Cahiers du Cinéma* en 1968, Kramer declara que un movimiento revolucionario se estaba construyendo en los Estados Unidos en aquel momento, añadiendo que no había ninguna diferencia entre «nuestro» rol político y «nuestro» rol como cineastas (DELAHAYE, 1968). La dimensión subjetiva del cambio político ya era en aquel momento un punto central del pensamiento de Kramer: «Estamos políticamente comprometidos en todo tipo de cosas no solo como cineastas, sino también como cineastas políticos e incluso como individuos sin cámara, con nuestros cuerpos» (DELAHAYE, 1968: 51). Para Kramer, que de un modo brillante usa la metáfora «*a maison qui brûle*» («una casa en llamas»), citando a Luis Rosales, para caracterizar a Hollywood en los sesenta,

3. Álvarez dedicó dos películas a la Revolución Mozambiqueña, *Maputo: Meridiano Novo* (1976) y *Nova Sinfonia* (1982).

4. Álvarez dirigió una película sobre la Revolución Portuguesa, *El milagro de la tierra morena* (1975).

5. *One plus One*, de Jean-Luc Godard, es del mismo año.

la concepción y la praxis del cine político implicaría pues repensar las formas estéticas partiendo de la política. En el número de Invierno de 1968 de *Film Quarterly*, que dedica un *dossier* especial al Newsreel Group, Kramer define el cine del colectivo: «A algunas personas nuestras películas les recuerdan a material de batalla: granuloso, la cámara arriba y abajo intentando conseguir el material sin ser golpeada/atrapada. Bien, nosotros, y muchos otros, estamos en guerra. [...] Queremos hacer películas que desconcierten, que sacudan las certezas, que amenacen, que no hablen suavemente, sino que, con suerte, [...] exploten como granadas en la cara de la gente, o abran las mentes como un buen abrelatas» (KRAMER, 1968-1969).

El cine de Robert Kramer posee el poder de articular la política y la subjetividad, y la habilidad de pensar la tecnología creativamente. Estas características son inseparables de una investigación formal relacionada con la transición a un cine *vivido*, en el que la política se impregna de la experiencia subjetiva, y la historia colectiva es cercada por la memoria. Kramer se enfrenta a la estructura y la metodología del cine militante: su cine afirma, en su dimensión más corporal, la política de la subjetividad y la política del deseo.

Kramer dirige *Ice* (1969) contra este telón de fondo. La película rememora la historia de un grupo militante de Nueva York en el contexto del COINTELPRO (Counter Intelligence Program, un programa encubierto de la CIA para desarticular organizaciones políticas nacionales), y de la radicalización de la lucha política. Dominique Noguez considera la temporalidad incierta de la película como un ejemplo de «cine prospectivo» (1987: 62), puesto que representa un tiempo futuro, reforzado por la guerra imaginaria diegética entre los Estados Unidos y México.

La puesta en escena de *Ice*, su imagen granulosa, sus largos planos secuencia, los cambios focales y la ruptura de toda forma de naturalismo, particularmente al representar situaciones de pérdida de visión o pérdida de control, debe más a las formas estilísticas del New American Cinema y del Nuevo Cine Latinoamericano que a las del cine militante. De todos modos, el cine militante está presente en la película como un elemento metanarrativo a través de los cortometrajes didácticos, dirigidos por el grupo militante ficticio, que se alternan con la trama. La estética de estos cortometrajes es sintomáticamente muy cercana a la de las producciones del Newsreel y de la primera película de Kramer, *FALN* (*Fuerzas Armadas de Liberación Nacional*, 1965, codirigida por Peter Gessner), montada exclusivamente con imágenes filmadas por los luchadores de la guerrilla venezolana, que insiste en que la revolución implicaría la adopción de formas reinventadas de vida y la creación de un nuevo ser humano ideal.

El cine militante es cuestionado y formalmente superado por *Ice*. Para Nicole Brenez, el cine comprometido, al revés del cine militante, no «permanece indiferente a cuestiones estéticas» (BRENEZ, 2011). Al contrario, «el cine de intervención solo existe en la medida en que plantea las preguntas cinematográficas fundamentales: ¿por qué hacer una imagen, cuál, y cómo? ¿con quién y para quién?» (BRENEZ, 2011). *Ice* es una película comprometida que críticamente contiene el cine militante como un elemento metanarrativo objetual. El rol complejo que Kramer juega en la película como uno de sus actores principales también la separa del cine militante. En una de las secuencias centrales, Robert, interpretado por Kramer, es emasculado por la policía secreta. El castigo enfatiza las imbricaciones entre política, subjetividad y sexualidad, mientras que el desarrollo posterior de la trama indica una clara separación respecto a la línea programática del Newsreel Group.

De hecho, las marcas subjetivas y autorales de las películas de Kramer estaban en los límites del cine militante, consiguiendo una desestructuración del *newsreel* como forma fílmica. El Newsreel Group rechazó *Ice* por su subjetivismo y su posición política. No se estrenaría hasta 1970, porque el Newsreel Group consideraba que distribuirla oficialmente significaría admitir el apoyo de la cooperativa a grupos de lucha armada, a los cuales algunos de sus miembros se unirían posteriormente. Según Eric Breitbart, en aquel momento miembro del Newsreel, *Ice* contribuyó a «poner fin prematuramente al grupo» (BREITBART, 2001: 212).

En *Milestones* (1975), como en *Ice*, encontramos un cuerpo colectivo, una comunidad política compuesta por una constelación de cuerpos individuales en proceso de devenir –Mary, que será madre; Terry, un soldado desmovilizado, asesinado por un policía; Helen (la escritora y cineasta Grace Paley), que monta una película sobre la Guerra de Vietnam; el militante político que apenas ha salido de prisión y quiere convertirse en obrero...–. Aun así, la película no es solo el retrato comunitario o generacional de la Nueva Izquierda, sino, más bien, un ensayo cinemático sobre la ecuación entre lo colectivo y lo subjetivo, los límites y las contradicciones de la militancia, las implicaciones de los cuerpos en la lucha política, y las regulaciones biopolíticas. Para Serge Daney, «el *casting* de [...] cuerpos [...] no crea ni un fresco, ni una crónica, ni un documento sino un “tejido” [*sic*]» (DANEY, 1976: 55). El entrelazamiento del mosaico de historias emerge tanto de su articulación material como de las lagunas, los intervalos y las elipsis. La narrativa también se estructura con algunas escenas de una fisicidad y sinestesia intensas: el alumbramiento, una de las secuencias centrales de la película; la escena del intento de violación de Gail, cuya construcción rompe definitivamente la frontera entre documental y ficción; John, el ceramista ciego, interpretado por John Douglas, codirector de la película

y uno de los fundadores del Newsreel Group, aquel que no puede producir imágenes sino objetos, viviendo por eso en los márgenes de la sociedad posindustrial.

En la película también hay un devenir-indio, particularmente presente en el uso de formas etnográficas para representar a la comunidad *hippy*, inspirada en la trayectoria biográfica de Kramer. La transformación es mencionada por uno de los personajes: «vivir en el desierto [...] devenir indio». Los insertos que puntúan la película convocan un contraplano histórico, rememorando la historia y la iconografía de la esclavitud, la represión del estado y las tecnologías del biopoder en los Estados Unidos. Hay un afuera que la película recoge, un intento de inscribir aquellos cuerpos en los «pasillos desajustados» (ELIOT, 2002) de la historia, un movimiento que tiene como contrapunto el esfuerzo para redefinir el afuera, para revisar la historia nacional partiendo de una intersección singular de subjetividades.

Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977-1979), codirigida por Philip Spinelli, desestructura el *newsreel* como forma filmica. Por un lado, la narrativa se estructura con la confrontación de dos temporalidades y espacialidades distintas: 1975-1977, los años de la filmación en Portugal; San Francisco en 1978, el espacio y el tiempo del prólogo y el epílogo de la película. La distancia temporal y espacial favorecen una representación analítica de la Revolución Portuguesa, que se concibe como un proceso dinámico. Hay una mediación subjetiva explícita de la representación de la Revolución, encarnada mediante la *voice over*, los modos de enunciación, los grafismos y, particularmente, el prólogo y el epílogo.

Las dimensiones subjetiva, autorreflexiva y autorreferencial del prólogo y el epílogo sitúan *Scenes from the Class Struggle in Portugal* en un territorio muy frágil en la frontera del cine político y el autorretrato. La película afirma la potencialidad del autorretrato como forma política en oposición a la ideología de objetividad, transparencia y pureza del cine militante y documental.

Scenes from the Class Struggle in Portugal es producto de la reflexión sobre las parejas dialécticas integradas en la noción y la praxis de la Revolución. Estas parejas se presentan en los intertítulos siguientes: «acontecimientos/historia, hechos/principios, actualidad/potencialidad [...] palabras/imágenes [...] historia/memoria». El pensamiento dialéctico de Kramer encuentra sus equivalencias formales en la estructura narrativa multitemporal y en la dinámica fragmentaria y discontinua del montaje, subrayando la intersticialidad anunciada por el título balzaquiano de la película. El corte abrupto de los *newsreels* con los intertítulos hace visible la inactualidad de la actualidad.

Esta inactualidad de la actualidad también está presente en el intervalo entre los procesos de rodaje y de montaje, que se hace visible por medio de tres elementos: la datación del prólogo y el epílogo, los intertítulos y la *voice over*.

Junto con los fragmentos de Rocha de la obra colectiva *As Armas e o Povo* (1975), otro largometraje sobre la Revolución Portuguesa, *Scenes from the Class Struggle in Portugal* –y, en general, todo el cine de Robert Kramer– representa un momento de desestructuración del *newsreel* como forma filmica. La subjetividad se filtra conscientemente en la representación de la realidad, mientras que los procedimientos estéticos y narrativos “impuros” vuelven visible la inactualidad de la actualidad. La subjetivización del *newsreel* tiene lugar en un momento de giro autorreferencial del cine. Dando continuidad a la tradición del autorretrato pictórico y literario, las formas filmicas autorreferenciales impregnan el trabajo de cineastas como Chantal Akerman, Juan Downey y Godard. La proliferación de formas autorreferenciales, unificando el sujeto y el objeto de la representación, subraya una tendencia significativa del cine político en los setenta.

El “estado de la forma” del *newsreel*

Las representaciones cinematográficas contemporáneas del acontecimiento político apuntan hacia una dialéctica dinámica en curso de “estructuración” y “desestructuración” (LUKÁCS, 2012, 1968) del *newsreel*, y hacia un cruce de los límites entre las declinaciones “objetiva” y “subjetiva”/“autorreferencial” de esta forma filmica. El problema de estos fenómenos dinámicos formales es amplio y complejo, y no se puede abordar exhaustivamente en el marco de este texto. El giro autorreferencial del cine en los setenta culminaría en el llamado “documental creativo”, el modelo contemporáneo canónico de documental. La cumbre del “documental creativo” coincide sintomáticamente con el regreso y la desestructuración –concretamente a través de su declinación autorreferencial– del *newsreel*. En las películas de Cohen y George que registran Occupy Wall Street, el 15-M y Nuit Debout el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones cinematográficas, evidenciando su proceso dinámico de evolución formal.

En su “estado de la forma” (JAMESON, 1992), el proceso de desestructuración del *newsreel* es impulsado hacia sus límites extremos, encontrándose en conflicto con el telón de fondo de las formas filmicas (las tradiciones del *newsreel* y del cine autorreferencial), así como con el telón de fondo de la experiencia política cotidiana. Concretamente, en la filmografía de George este proceso hace emerger una nueva estructura. Jameson defiende que, con el fracaso de las distinciones tradicionales entre las esferas del trabajo y el ocio, mirar las

imágenes es fundamental para el funcionamiento de la mayoría de instituciones dominantes (JAMESON, 2011). Jonathan Crary considera que, bajo unas condiciones como éstas, «la mayoría de las perspectivas históricamente acumuladas del término “observador” [sic] se desestabilizan» (CRARY, 2014: 47). Asociando una lectura crítica de la tradición del cine de vanguardia/experimental y político, el compromiso político y la innovación formal, los *newsreels* contemporáneos constituyen auténticos actos de visión –afirmando la productividad de la imagen– en una red de observación permanente (FOUCAULT, 1993).

Desde 2009, el paisaje cinematográfico ha sido prolífico en trabajos que no solo constituyen inscripciones filmicas de la historia, documentos visuales sobre la emergencia de una “ciudadanía insurgente” (HOLSTON, 2009) y el proceso de reconfiguración de la esfera pública, sino que también establecen un diálogo fértil y transversal con la historia del cine de vanguardia/experimental y político, concretamente el *newsreel*. Estos objetos filmicos interrogan el actual estado de las cosas –cuando las imágenes devienen tecnologías de control– desde el punto de vista de un análisis crítico de las formas dominantes de representación visual.

Gravity Hill Newsreels (2011), de Cohen, está formada por una serie de diez *newsreels* sobre el movimiento Occupy Wall Street. La serie se concibió para mostrarse en el New York IFC Center Cinema, precediendo, como en el pasado, a la proyección de un largometraje. La representación del acontecimiento político se basa en la exploración de la lógica del plano/contraplano, así como en la contraposición de la verticalidad (la arquitectura) con la horizontalidad (la gente). A través de un montaje virtuoso y un uso expresivo de la música del ex-Fugazzi Guy Picciotto, Cohen consigue entrelazar, oponiéndolos, la arquitectura de Manhattan y los movimientos colectivos de los ciudadanos en una narrativa orgánica que renueva el *newsreel* como forma filmica.

Vers Madrid ! – The Burning Bright (2011-2014), de George, se define, en su sinopsis oficial, como un «*newsreel* experimental que intenta presentar algunas experimentaciones políticas y nuevas formas de vida». Constituye un manifiesto de insurrección estética abierto a tres temporalidades distintas: en primer lugar, los acontecimientos políticos del 15-M en Madrid; en segundo lugar, la historia de la lucha de clases y la historia del cine de vanguardia/experimental y político, evocado como memoria y como un tema que la película reactiva; finalmente, el futuro, es decir, las variaciones y transformaciones históricas en curso, casi imperceptibles, condensadas en imágenes dialécticas y táctiles de luces radiantes, girasoles, cuerpos indisciplinados y luminiscencia resistente.

La lucha de clases y las relaciones de clase se representan a través de las acciones colectivas del cuerpo social. En la heterogeneidad de sus materiales, la película recoge múltiples referencias literarias y cinematográficas, moviéndose de William Blake (*The Burning Bright*) a Kramer (su subtítulo es *Scenes from the Class Struggle and the Revolution*, evocando *Scenes from the Class Struggle in Portugal*) a Calderón de la Barca y Federico García Lorca. Los planos contrapicados, el complejo diseño de sonido multitemporal, el trabajo de las elipsis, el montaje dialéctico orgánico a través de saltos cualitativos, formales y materiales, que expanden y subrayan la dimensión temporal de los acontecimientos, los cortes secos y directos que vinculan visual y narrativamente el individuo, la gente y las arquitecturas urbanas donde la palabra fluye son los principales rasgos formales que permiten a George organizar una narrativa que expresa las complejas confrontaciones sociales del capitalismo tardío.

La genealogía de *Vers Madrid !* se puede remontar al cine soviético y a los distintos momentos de desestructuración del *newsreel* analizados en este texto. Aun así, una nueva estructura emerge de la combinación de estos procedimientos con elementos de la declinación autorreferencial del *newsreel*. En algunas secuencias del filme, George es parado por la policía y tiene que huir. Los planos cámara en mano, temblorosos, oblicuos, revelan la presencia del director y su implicación efectiva y afectiva en los acontecimientos. En *Paris est une fête – Un film en 18 vagues* (2017), la película más reciente de George, el registro de Nuit Debout se alterna con secuencias en las que las *flâneries* del cineasta devienen una variación programática de la figura pasoliniana de la «subjética indirecta libre» (PASOLINI, 1991). Este modo de percepción y enunciación cinematográficas establece un sistema de relaciones entre el adentro y el afuera de la visibilidad, la posibilidad y la imposibilidad de representar la “realidad”, qué es y qué puede haber sido, mundos real y posible. Al mismo tiempo, subraya el lapso entre la representación cinematográfica y la percepción natural.

Conclusión

Este texto ha querido examinar la evolución histórica y formal del *newsreel* como forma filmica, focalizándose en sus principales momentos de desestructuración. Los momentos de desestructuración del *newsreel* coinciden con acontecimientos políticos excepcionales, como por ejemplo la Revolución Soviética, la Revolución Cubana, la recesión generalizada de la economía capitalista a partir de 1974 (MANDEL, 1974) y las formas contemporáneas de insurrección. El proceso dinámico de evolución formal del *newsreel* apunta pues hacia el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones

fílmicas –un principio que se podría aplicar a la evolución de todas las formas fílmicas–. Aun así, este proceso transversal de mutación permanente muestra la capacidad del cine no solo de representar, sino también de transformar la “realidad”. Los casos estudiados en este artículo apuntan hacia “forma-acontecimientos” o “filme-acontecimientos”, es decir, representaciones fílmicas que no solo representan la “realidad”, sino que también transforman productivamente la historia del *newsreel*, la historia del cine, y la historia en general. Por

lo tanto, la evolución del *newsreel* parece producirse tanto contra el telón de fondo de las formas fílmicas como contra el telón de fondo de «la experiencia cotidiana de la vida» (JAUSS, 2013), y tener un impacto en estas dos esferas. En este marco, el cine político implica siempre innovación formal. Implícito en esta definición se encuentra el cortocircuito a toda oposición binaria y tosca entre el cine político y el cine de vanguardia/experimental. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis (1973). *Pour Marx*. Paris: Maspero.

ÁLVAREZ, Santiago (1970). *Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin*. *Pensamiento Crítico*, 42, pp. 23-25.

ÁLVAREZ, Santiago (2009). *Arte y Compromiso. Miradas de Cine – Tierra en Trance: Reflexiones sobre cine latinoamericano*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/reviews/escritos-cinematograficos-politicos-de-santiago-alvarez.html> [acceso: 17 de enero de 2017]

BREITBART, Eric y Joshua (2001). *The Future of the Past. Conversation*. VATRICAN, Vincent y VENAIL, Cédric (eds.) (2001). *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* (pp. 210-216). Aix-en-Provence: Institut de l'Image.

BRENEZ, Nicole (2011). *Edouard de Laurot, Commitment as Prolepsis*. Conferencia en el Musée du Quai Branly, Paris.

Cine Cubano, 140, 1998.

CRARY, Jonathan (2014). *24/7*. London y New York: Verso.

DANEY, Serge (1976). *Laquarium ('Milestones')*. *Cahiers du Cinéma*, 264, pp. 55-59.

DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil (2006). *Mode d'emploi du détournement*. DEBORD, Guy. *Œuvres* (pp. 221-229). Paris: Gallimard.

DELAHAYE, Michel (1968). *La Maison brûle. Entretien avec Robert Kramer*. *Cahiers du Cinéma*, 205, pp. 48-63.

ELIOT, T. S. (2002). *Gerontion. En The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber.

FERRO, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio-Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1993). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1979). *For an Imperfect Cinema*. *Jump Cut*, 20, pp. 24-26.

GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando E. (2015). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. *Cinéfagos*. Recuperado de: <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/437-hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo> [acceso: 25 de junio de 2015]

GRAMSCI, Antonio (2012). *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique.

GUERRA, Ruy (2011). Entrevista no publicada de Raquel Schefer y Catarina Simão. Maputo.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1997). *The Viewer's Dialectic*. MARTIN, Michael T. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema, 1, Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (pp. 108-131). Detroit: Wayne University Press.

HOLSTON, James (2009). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.

JAMESON, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Indianapolis, London: Indiana University Press y BFI Publishing.

JAMESON, Fredric (2011). Conferencia en la Film Society del

Lincoln Center, New York.

JAUSS, H. R. (2013). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

KRAMER, Robert (1968-1969). *From a series of interviews with Newsreel members*. *Film Quarterly*, 20, 2, pp. 47-48.

LUKÁCS, Georg (1968). *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.

LUKÁCS, Georg (2012). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.

MANDEL, Ernest (1974). *The Generalized Recession of the International Capitalist Economy*. marxists.org. Recuperado de: https://www.marxists.org/archive/mandel/1974/12/generalized_recession.htm. [acceso: 9 de enero de 2017]

MARX, Karl (1977). *Le Capital : critique de l'économie politique*, 3. Paris: Éditions Sociales.

MARX, Karl (2007). *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Paris: Vrin.

MARX, Karl (2008). *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.

MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NOGUEZ, Dominique (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.

PASOLINI, Pier Paolo (1991). *Empirismo eretico. Lingua,*

letteratura, cinema: le riflessioni et le intuizioni del critico et dell'artista. Milano: Garzanti Editore.

ROCHA, Glauber (2006). *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*. En *O Século do Cinema* (pp. 308-313). São Paulo: Cosac Naify.

ROCHA, Glauber (2015). *Estética da Fome. Hambre / Espaço Cine Experimental*. Recuperado de: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. [acceso: 4 de julio de 2015]

SCHEFER, Raquel (2015). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*, 737 p. Tesis doctoral no publicada. Paris: Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Vers Madrid ! – The Burning Bright: sinopsis oficial (Sylvain George, 2011-2014).

VERTOV, Dziga (1985a). *On the Significance of Newsreel*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (p. 32). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

VERTOV, Dziga (1985b). *The Birth of Kino-eye*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (pp. 40-42). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

WOLLEN, Peter (1975). *The Two Avant-Gardes*. SIMPSON, Philip, UTTERSON, Andrew y SHEPHERDSON, K. J. (eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 127-137). London y New York: Routledge.

XAVIER, Ismail (2007). *Sertão Mar : Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify.

RAQUEL SCHEFER

Investigadora, cineasta y programadora, Raquel Schefer es doctora en Estudios de Cine y Audiovisual por la Sorbonne Nouvelle – Université Paris 3, con una tesis sobre el cine revolucionario mozambiqueño. Es autora del libro *El Autorretrato en el Documental*, publicado en Argentina en

2008, así como de capítulos de libro y artículos publicados en numerosos países. Actualmente es profesora asistente en la Université Grenoble Alpes y coeditora de la revista de teoría e historia del cine *La Furia Umana*.

raquelschefer@gmail.com