

\*\*\*

**El cine como dispositivo de poder. Institución de significados políticos e identidades colectivas descentradas en Latinoamérica: “otras” posibilidades de representar la política.**

**Por:** Manuela Orrego Botero<sup>3</sup>  
manu.orre@gmail.com

**Abstract**

---

<sup>3</sup> Estudiante de octavo semestre del Pregrado en Ciencia Política-Facultad de Derecho y Ciencias Políticas-Universidad de Antioquia (Medellín-Colombia). Integrante del semillero “Poder y nuevas subjetividades: otros lugares de lo político” de la misma Universidad.

Siguiendo la definición que Deleuze (1999) trae de “*dispositivo*” podemos afirmar que el cine en tanto “dispositivo de poder” comporta cuatro líneas: de visibilidad, que se relacionan con la función de hacer ver que se le asigna a los dispositivos; de enunciación o función de hacer hablar a través de la producción de un régimen de enunciación concreto; de fuerza, las cuales le permiten al dispositivo regular el tipo de relaciones que el poder puede producir; y por último, de subjetivación, las cuales se refieren al individuo y describen las condiciones en las que éste se convierte en sujeto/objeto de conocimiento (p. 157). Por otro lado, el cine como lo propone Sorlin (1985), revela la mentalidad de un pueblo o una época, abriendo perspectivas sobre lo que una sociedad dice y calla de sí misma.

En Latinoamérica las identidades políticas son una construcción compleja de significados, determinados y representados en regímenes de prácticas sociales, instituciones, costumbres y valores (Saldarriaga, 2011). El cine como aparato cultural no sólo da cuenta de éstos, también los construye y modifica, es decir, representa hechos sociales en el modo de notoriedades narrables, da cuenta de la existencia de entramados políticos, a la vez que los genera y recontextualiza en tanto dispositivo de poder, de ahí que su estudio nos puede acercar a “otras” formas de entender las representaciones y manifestaciones de la política.

### **A modo de introducción**

En un mundo donde lo visual se ha tornado tan imprescindible, donde la mayoría de datos que obtenemos son en este formato, y donde nos encontramos con cantidades de imágenes todos los días, considero necesario hacer una corta pausa en este torbellino de información para reflexionar la capacidad que la imagen posee en la sociedad, para luego acelerar rápidamente el proyector y llegar al objeto que interesa en este momento, que es, el cine.

La imagen ha sido tomada como uno de los máximos mecanismos de representación de la realidad en épocas determinadas, o de exposición de sentimientos, sensaciones y hechos. Ha plasmado situaciones, cambios históricos e ideológicos. La importancia de ella radica en su capacidad para transmitir mensajes, evidenciar hechos, y crear historia.

Pese a esto son pocos los estudios que rigurosamente se dedican a ponerla como eje central en investigaciones, y logran salvarla de ser un accesorio complementario. No muchos la entienden como un testimonio, como una ventana al pasado y a la historia de civilizaciones enteras. Como bien esboza el historiador Peter Burke (2005) “La crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo” (pág. 18) Existe por lo tanto una subestimación de la imagen, de su función, de su uso, y de su capacidad de aportar y hasta transformar la historia y la realidad.

Muestra de esta capacidad de la imagen es el importante cambio que se dio desde la mitad del siglo XIX y que afectó fuertemente la vida de los pintores y por ende la manera en que estos la representaban. El surgimiento de la fotografía trajo consigo una especie de crisis en el quehacer del pintor, lo que más tarde desencadenaría en que estos comenzaran a imprimirle a sus pinturas sentimientos de melancolía o tristeza. Pero no solo era esta la causa de que se desplegaran este tipo de pensamientos en la pintura, ya que “parece que este vaticinio coincidía más con los efectos negativos que traerían las dos grandes guerras mundiales durante el siglo XX” (Rivadeneira, 2015)

En medio de esto, el cine comienza también a crear una deformación de la realidad y representación de ella gracias al contexto político del momento, como sucedió en la película influenciada por el expresionismo alemán *El gabinete del doctor Caligari* (1920) en la cual el escenario de la película y maquillaje de los actores referencia sensaciones y ambientes de penumbra y desenfreno que se vivieron durante la guerra.

Así parte el cine como un arte abanderado en este proceso de representación de la realidad y como contenedor de imágenes en movimiento, que va más allá de mostrar y exponer una situación, narra una historia. Su posibilidad expositiva y representativa brinda la oportunidad de recrear y exponer realidades. Debido a esto, algunas ciencias sociales como la Antropología o la Sociología se han preocupado por ampliar sus estudios sobre el cine, buscando esos elementos que puedan crear más visiones del hombre y la sociedad. Sin embargo, en la Ciencia política existe un vacío en esta clase de observaciones, ya sea porque la influencia positivista no estimuló estas exploraciones, o porque siempre se pensó que era un campo ajeno a los estudios políticos<sup>4</sup>.

De esta manera pretendo ampliar el horizonte disciplinar de la ciencia política y darle una oportunidad al cine. Ya que este género además de pensarse como reflector de un mundo donde convergen problemas sociales y políticos, no limita su existencia a la representación de la realidad, sino que hace parte de ella al mismo tiempo que transforma y configura esas visiones que se tienen sobre la misma.

---

<sup>4</sup> Las principales causas las enuncia Manuel Trenzado Romero en su texto *El Cine desde la perspectiva de la Ciencia Política* (2000), comenzando primero por el peso tradicional del institucionalismo en la Ciencia Política: aquí el autor nos muestra como el estudio de la Ciencia Política ha definido unos objetos de estudio y unos métodos que definen a la disciplina y le otorgan los temas de los que debe ocuparse. De igual manera nos presenta lo que puede frenar este tipo de estudio y es “la consideración de la ficción como algo ajeno a la realidad política”(Trenzado, 2000, 47) ya luego como tercera justificación el desinterés de la Ciencia Política por el cine desde la percepción de algunos teóricos al ver el tema como algo ajeno a ellos, además Manuel Trenzado nos expone el psicologismo de la investigación académica como explicación general a la indiferencia de la ciencia política por el cine.

Panel preparado para su presentación en el VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 22 al 24 de julio de 2015.

Primero se establecerá una relación esencial entre política y arte, luego se relacionará al cine con lo político desde una manera representacional y expositiva, es decir, el cine como representación de procesos sociales, culturales y políticos, y del cine como expositor de reflexiones independientes y emancipadas de lo representacional, ejerciendo como potencia política. Finalmente, se encausan estas dos visiones en la construcción de significados políticos e identidades colectivas en América Latina.

### **Del Angelus novus a Ranciere: relación entre arte y política.**



Paul Klee-Angelus novus (1920)

Cuenta Walter Benjamín, la historia del Angelus novus de Paul Klee pintado en 1920. Un ángel sorprendido, al que Benjamín llamará: El Ángel de la Historia. Un ángel cuyo rostro vuelve al pasado, y observa una cadena de hechos que encuentra lamentables, y que con ansias de recoger las ruinas, traer vida, y remediar el daño, un viento fuerte y huracanado lo arrastra fuera del escenario del mundo hacia el futuro. Huracán al que el filósofo llama progreso.

Al respecto, la artista Colombiana Doris Salcedo propone pensar el arte desde este relato de Benjamín: “El arte es una pausa de ese torbellino terrible del progreso para pensar” (Salcedo, 2014) Y al mismo tiempo nos esboza una idea sobre qué es el arte: una ventana a un lugar, a un momento. ¿En qué sentido entonces, esta pausa en la historia nos lleva a lo político?

Si bien el arte puede considerarse como una ventana para mirar el pasado desde el presente, para no olvidar, y para vivir. Para Doris Salcedo, quien ha dedicado sus más grandes obras a retratar los sufrimientos del conflicto armado colombiano, el arte es político porque humaniza la barbarie, humaniza el hecho violento, y abre una pequeña hendidura en el

tiempo, para que la historia se siga contando. Le da otra cara al hecho que fue, no representándolo<sup>5</sup> ni narrándolo, sino dignificándolo. De manera que puede mostrar algo que nunca ocurre, pero que está ahí plasmado. Como dice el antropólogo Néstor Canclini, parafraseando a Borges ‘el arte es el lugar de la inminencia’. Para ella, el arte está ligado a la política de una manera antagónica a los que detentan el poder, en este caso, a los perpetradores del crimen hacia las víctimas<sup>6</sup>.

De esta manera confluyen el arte y la política en un escenario de humanización y de exposición, dándole voz a los que no la tienen y designando nuevas formas de identificación. En este sentido entonces el arte tendría una dimensión política. Esta cuestión es bien planteada por la politóloga Chantal Mouffe, al considerar que “en lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política” (Mouffe, 2007, pág. 67) Y que si bien todo arte es político, existe un arte crítico que intenta redefinir las formas en las que se están creando identidades, y las identidades que se están formando, es decir que proponen otros tipos de identidades que están fuera de ese orden hegemónico establecido, unas identidades descentradas. Como en el caso de Salcedo en el que las víctimas pueden identificarse de un modo diferente con las tragedias del conflicto armado. Una manera distinta con respecto a la tristeza que deja el conflicto, como sucede en la obra *Plegaria muda* en la que la fosa común que normalmente es utilizada para olvidar y deshumanizar a las personas ahora se transforma en un objeto que rememora y humaniza.

Con esto, la creación de otros tipos de identidad que propone el arte y la exposición de las situaciones de los que se encuentran fuera del discurso dominante le da paso a una dimensión política “constituido por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente” (Mouffe, 2007, pág. 67)

Por otro lado considero adecuado traer a colación dos autores que han sido sustanciales en la discusión y relación del arte y la política. Que si bien confluyen en una idea transcendental, ver el arte más allá del espectáculo, disciernen en el cometido de este.

---

<sup>5</sup> Deseo hacer una aclaración aquí con la idea de representación a la que se refiere Salcedo, la cual no se distancia de representar simbólicamente un hecho ocurrido, sino el hecho violento en sí, como es la obra *Plegaria muda*, que recuerda a las fosas comunes pero que representa la vida que continúa, y no la tristeza que ya pasó. La idea de la que desea alejarse Salcedo, es a la de re-presentación del hecho violento en sí: “La violencia no puede ser representada por el arte, porque la única manera de representarlo es de nuevo llevando a cabo el acto violento” (Salcedo, 2014)

<sup>6</sup> Podría pensarse en que el arte rompe con ese orden violento que han trazado los victimarios en el conflicto, y crea otro orden y otro espacio, como es la obra de Salcedo, y que al mismo tiempo se muestra antagónicamente por hacer cara a ese otro orden instaurado en el país como lo es el olvido, rememorando, recordando y dignificando.

Con Benjamín y Rancière el arte se hace visible más allá de una forma de entretenimiento o espectáculo, sin embargo los dos tienen ideas distintas sobre la función de esta y desarrollan su pensamiento ligándose a la política también de manera diferente. De este modo se propone primero analizar brevemente estas dos miradas, definir sus encuentros y desencuentros y establecer una interesante, aunque no definitiva, relación entre arte y política.

Inicialmente, para los dos filósofos, y para muchos artistas el arte tiene una función, una meta, un objetivo más allá de lo visual, del mero entretenimiento. Tal vez, la más significativa y hasta optimista de las que puede haber es el poder de transformar.

Siendo así, los modos cognoscitivos son esenciales para comprender la función política del arte: por un lado para Benjamín las maneras de conocer son un deber de la política, concretamente conocer el arte, mientras que para Rancière los medios de conocimiento responden a una lógica policial donde el arte propone formas alternativas de conocimiento y la política se hace presente en esta disidencia de formas cognoscitivas. Es decir que, si para Benjamín el arte será un medio de conocimiento del acontecer político, para Rancière, será lo político lo que influya sobre esos modos de conocimientos, creando nuevas formas cognoscitivas.

Así, como se planteó anteriormente para Benjamín los modos de conocer el arte van a ser un deber de la política, hay que aclarar que para éste el arte contiene una función esencial y única, lejos de cualquier tipo de entretenimiento o moda, el arte estará al servicio de la revolución. Con respecto a estos modos de conocimiento Di Filippo (2011) concluye lo siguiente:

El arte es un objeto de conocimiento para la política y a la vez se constituye en un modo o medio de conocimiento particular del acontecer socio-político, permite aprehensiones distintas de la dinámica social y política, las cuales adquieren a su vez otras especificidades cuando son logradas a través de las artes propias de la nueva era. (Pág. 264)

En concordancia al planteamiento anterior se puede advertir que para Benjamín el arte tiene una función representativa de las formas socio-políticas de la realidad y la sociedad. Esta capacidad representativa se da principalmente en el cine, esto gracias a la posibilidad que tiene el cine para mostrar y narrar. Conjunto a esto están las técnicas de reproducción del vídeo, que son las que influyen en el modo cognoscente de la masa ya que el ojo de la cámara es más potente que el simple ojo humano, lo que permite acceder a lugares que no se notan a simple vista (Di Filippo 2011)

Por el contrario para Rancière el arte no será un dispositivo de representación sino de exposición, esto rompe totalmente con la visión de Benjamín, por lo que se relaciona de una manera diferente con la política.

Panel preparado para su presentación en el VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 22 al 24 de julio de 2015.

Lo más esencial en el caso de Rancière, es que este redefine el concepto de la política, o más bien lo desplaza a un escenario contrario. Si entendemos la política como el orden, lo instituido por los poderes dominantes, en Rancière esta definición va a ser reemplazada por otro término. Ahora el orden o consenso, va a ser instituido por la *policía*, no como el cuerpo que normalmente conocemos, sino como el “conjunto de organismos instituciones y acciones a través de las cuales se procura el buen orden de una urbe o una nación” (Yepes, 2010, pág. 11) Donde el disenso, lo antagónico, y lo que se opone a este orden ahora va a ser llamado lo político.

Pero para entender este orden establecido, y el disenso que lo desestabiliza, se debe partir de que, existe para el filósofo una manera de ser, ver, habitar, y sentir el mundo que ha sido establecida por una clase dominante. A esta organización de las formas de ser se le llama *distribución de lo sensible*. He aquí la importancia de esta distribución, y es que estas formas de ser “determinan las posibilidades de participación política y social de los individuos y la posición que estos ocupan en la comunidad” (Yepes, 2010, pág. 10) Esto conlleva a que se dé en este orden, una especie de invisibilidad a los que no hacen parte de él. Aquí lo político como desacuerdo, como disenso al orden establecido hará algo más que contradecir, y será visibilizar a los excluidos.

“La política adquiere sentido entonces como emancipación, como emergencia de lo heterogéneo en el espacio homogéneo, del consenso policial” (Yepes, 2010, pág. 11). Con esto llega el arte como el expositor de otras formas de vida, de otras posibilidades de ser, sentir, y hacer. Con otros órdenes alternos al instituido. Se introduce en la distribución de lo sensible. Pero más que crear otras posibilidades de vida, tiene la oportunidad de transformar, no la realidad, sino las visiones que se tienen sobre ella.

Con esto tenemos dos visiones y dos escenarios en los que el arte y la política se pueden relacionar. Uno es la forma en la que el arte puede representar realidades socio-políticas, y la otra de ellas es la manera en la que el arte crea otros lugares de habitar, ser y sentir, y es allí donde se halla su potencia política. Estas dos maneras de ser con lo político se desarrollarán más ampliamente con el tema del cine y la política.

### **Relación cine y política:**

Panel preparado para su presentación en el VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 22 al 24 de julio de 2015.

Precisamente lo que Tarkovski sugiere es lo que aquí interesa del cine, más allá de esa lógica de lo poético, el cine comprende otras posibilidades y capacidades, una de ellas es la de representar la política y de ser político en sí mismo. De igual forma la política también permite otros medios de ser representada.

Por ende el cine como arte, y como un conjunto de imágenes en movimiento posee la capacidad de representar situaciones políticas o de exponerlas. Deseo aquí establecer la relación cine-política cuestionando la manera en que se está pensando políticamente al cine. Para esto, se diferenciará al cine de representación con el de exposición, relacionándolo cada uno con lo político. Sin embargo no se pretende definir de qué manera es correcto asumir al cine como político, sino de presentar la versatilidad en la que el cine y la política se pueden relacionar y reflexionar desde diferentes escenarios.

Sabemos que la representación tiene como fin plasmar situaciones que surgen en la realidad, y que el cine se ha presentado como una expresión de la realidad misma. Realidad que en muchas veces puede ser deformada o exagerada, sin embargo persiste en el film el mensaje que este desea transmitir. Con esto, y con lo que Benjamín plantea, unas de las capacidades del cine es la de autorepresentar la sociedad, retratando los procesos sociales y culturales que surgen en ella.

En este se establecen discursos, escenarios, y situaciones que contienen significados políticos. Surge entonces como una especie de auto-observación de la sociedad, que como bien lo propone Saldarriaga (2011) “reproduce en sí mismo las representaciones políticas y culturales que se podría precisar como estructuras psicosociales intersubjetivas (...) La estética cinematográfica es una narración visual, inseparable del resto del sistema cultural y político” (pág. 31) Por este lado, el cine al mismo tiempo que representa la sociedad, y esta se refleja en él, también crea visiones y opiniones en la sociedad misma.

Con respecto a lo anterior, la relación cine y política desde lo representacional se establece desde la capacidad del cine para representar políticamente a la sociedad, y lograr que esta se identifique y se visualice en él, donde se establecerían especificaciones de la realidad política. A lo que Saldarriaga denominaría ‘política de las representaciones’. Un ejemplo de esto es el análisis desde una visión de la subalternidad colonial realizado por el politólogo Pablo Iglesias Turrión a las películas *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, y *La Batalla de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo.

En este el politólogo pretende mostrar las visiones que se contraponen en las dos películas, la primera es una visión hegemónica de la guerra de Vietnam, en la que Estados Unidos es el colonizador y por lo tanto el civilizado y el poseedor de la verdad, mientras que los vietnamitas, además de ser el enemigo a quién se debe acabar, jugarán papeles complementarios, por ejemplo el hacer parte del paisaje o el escenario de la película, lo que los lleva a una invisibilización y subalternización y los circunscribe como el otro, el



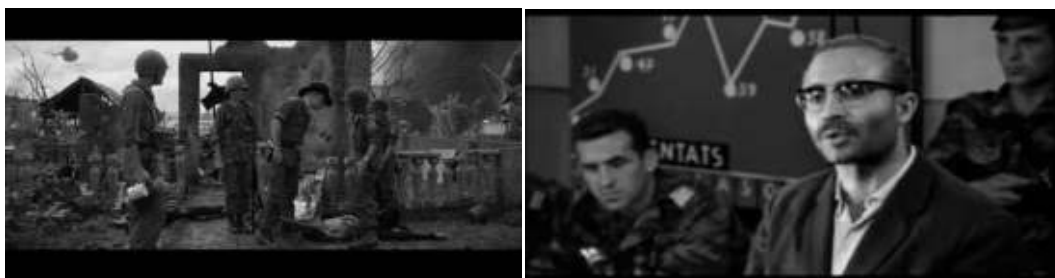
Panel preparado para su presentación en el VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 22 al 24 de julio de 2015.

incivilizado, colonizado, y primitivo. Mientras que, en *La batalla de Argel* la historia posee la visión y el discurso del colonizado, por lo que este deja de ser el otro, es una película que equipara a los franceses con los argelinos y que le da una visión de subalternidad a la historia. Como bien lo plantea Turrión (2011) con respecto a los filmes:

La presentación de la cara más espantosa de la dominación colonial no oculta un cierto sentimiento, a veces incluso autocomplaciente, de superioridad cultural al apostar por un tipo de estética que hace invisible al colonizado. En el filme de Pontecorvo, sin embargo, se representan escenarios que, sin ocultar el horror de la guerra, desde una estética documental, presentan al Otro como sujeto que adquiere voz y pensamiento mediante la lucha armada, como antagonista político que cuestiona el lugar de enunciación hegemónico. (pág. 5)

Nuevamente nos encontramos con la dimensión política que contiene el arte mencionada por Mouffe, al plantearla como esa denuncia a un discurso hegemónico existente. Así las imágenes a las que nos sometemos además de representar el horror de la guerra, crean concepciones y mentalidades<sup>7</sup>. Fiel a esta idea, se halla la escena de la película *Jarhead* (2005) en la que varios soldados alientan a los helicópteros en la famosa toma de Apocalypse Now acompañada de la cabalgata de las Valquirias. O por otro lado, se encuentra la reproducción de la película *La Batalla de Argel*, en el Pentágono Estadounidense a los soldados que se dirigían a la guerra de Irak, esto en vista de que en este film se muestran tácticas de guerra aplicadas por los militares y estrategias revolucionarias desarrolladas por los pertenecientes al FNL (Turrión, 2011).

Así las imágenes en las películas contienen un gran potencial de visibilización e invisibilización, de representación simbólica, y estética.



---

<sup>7</sup> Entendiendo mentalidad desde la definición que Saldarriaga (2012) a hace de Sorlin: “un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales comunes a un grupo; se trata, en seguida, de las nociones que permiten delimitar los conjuntos sociales, del más próximo al más lejano, situarlos, considerar sus relaciones” (pág. 203)

Con esto la simbolización de significados políticos en las películas juega un papel crucial. Si bien los símbolos son construcciones sociales, el cine también se encargará de mostrarlos y la sociedad de identificarse con ellos.

En relación a esto Juan Carlos Arias Herrera (2010) presenta un ejemplo de cómo el cine representa y emite mensajes políticos al mostrar tres imágenes pertenecientes al largometraje de Vertov *El hombre de la cámara* (1929) estas imágenes componen lo que Arias llama ‘un espacio conceptual’ ya que sin necesidad de una narrativa visual crean un mensaje de ideología política en el espectador, en este caso: el materialismo histórico y dialéctico, aquí “el cine sería político, desde esta perspectiva, en un sentido representacional, es decir, como vehículo de ideas políticas exteriores al cine mismo” (Arias, 2010, pág. 59) En este caso, a diferencia de las narrativas visuales que contienen las películas anteriores, en *El hombre de la cámara*, existe más que una representación de una realidad política, una transmisión de un pensamiento ideológico que se configura en ese ‘espacio conceptual’ por medio de la simbolización.

Para concluir el cine es político como representación de hechos y realidades políticas, como autorepresentación de la sociedad misma, es por esto que se dice que el cine es el espejo de la sociedad, y que por medio de este se configuran visiones y simbologías políticas y culturales que la sociedad ve reflejada y en algunos casos logra identificar. Con esto damos paso al tema expositivo, el cual presenta grandes diferencias con respecto a lo representativo, y para esta visión se partirá desde los estudios filosóficos realizados por el ya mencionado Jacques Rancière.

Aquí surge entonces una cuestión, si no es en función representativa sino expositiva ¿de qué manera lo expositivo puede ser político? Primero para responder a esta pregunta y poder crear una relación entre cine y política, hay que tener en cuenta que trabajamos con dos conceptos que se encuentran limitados, ya que la idea que se tiene del cine ha estado ligada a una forma narrativa que en algunos casos choca con la vida real, siendo limitado en ser simplemente una forma de representación de la realidad, y así no se muestra totalmente independiente y autónomo, de igual forma ocurre con la política, y los estudios que se han hecho de ella siempre se han enfocado en el Estado, el gobierno y la forma de controlar o administrar el poder en la sociedad, de tal modo que si queremos crear una relación entre cine y política, tenemos que romper con estos límites.

Como vimos lo representacional a diferencia de lo expositivo en el cine se ubica de un modo más claro, por ejemplo en cintas cinematográficas como: *El gran dictador* de Charles Chaplin (1940), *La vida de los otros* de Florian Henckel von (2006) o *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick (1964), así en estos filmes se puede apreciar situaciones políticas claras, mensajes políticos e ideológicos directos, que le asignan una función específica al cine y es la de transmitir ese mensaje en concreto. A diferencia Rancière que abogará por una autonomía de las artes y el cine, declara que no le sea asignada una función política, sino

que sea en sí mismo potencia política; el potencial político que le asigna Rancière a la función expositiva es conexo a las nociones de lo político y policia.

Recordemos que para Rancière lo policial será el orden ya establecido, el acuerdo, lo igualitario, mientras que lo político será eso que rompa con este orden establecido, aquello que cree desacuerdo.

En este caso lo político sería la creación y exposición de otras posibilidades u opciones de vida, lo que rompe con ese orden policial ya establecido, esto se podría evidenciar, por ejemplo, en las formas de resistir, las cuales pueden crear otros espacios. Por ejemplo, pensemos ahora en una imagen de resistencia, no tiene que ser la idea común que se tienen de ella: acciones colectivas, movilizaciones, plantones, procesos de memoria colectiva, etc. Puede ser una imagen que dé testimonio de una realidad que no se conoce, o que ni siquiera se imagina, una imagen que pueda mostrar lo inimaginable, “la imagen solo es insuficiente si se espera que represente lo ocurrido. Sin embargo, devela su potencia particular, al comprender que su incapacidad de representar, muestra lo inimaginable” (Arias, 2010, pág. 37)

Es aquí donde la imagen que en este caso se podría encontrar en el cine, se resiste y tiene su relación con la política en la medida en que muestra otra realidad, una que no puede ser imaginada “lo político del cine puede estar en lo que la imagen calla, en lo que hace visible pese a que no pueda mostrarlo” (Arias, 2010, pág. 37) en este caso la potencia política del cine como exposición partiría en que este configura espacios diferentes, diversas realidades, nuevas posibilidades de vida al darle voz a los que no la tienen, al convertir en discurso lo que antes era sólo ruido.

Esta idea de comprender al cine de una manera política diferente a su posibilidad de representación parte del planteamiento del filósofo francés sobre la existencia de tres regímenes del arte: régimen<sup>8</sup> estético, ético y representativo. Así el régimen ético se fija como una forma de distinguir entre el mensaje que el arte quiere enviar y la manera en cómo lo hace, es decir “un cuestionamiento sobre la validez de tal imagen como imagen “verdadera”, sobre su verdad intrínseca y su función *ética* en el seno de una comunidad previamente definida” (Bassas, 2012, pág. 147)

Ya desde el segundo régimen, que es el representativo, Rancière se aleja totalmente de esta idea, partiendo de que el cine o las artes, no pueden ser un encadenamiento de causa-efecto, como bien lo planean ser las Bellas artes y las Bellas letras<sup>9</sup>. Sumado a esto la

---

<sup>8</sup> Desde Bassas (2012): “La noción de régimen significa, pues, un modo de percepción y de pensamiento que nos permite determinar que algo es o no es arte” (pág. 147) Es decir, que tanto el régimen ético, como el representativo y el estético, van a marcar unos lineamientos con respecto a lo que se considera arte o no.

<sup>9</sup> Tanto el despertar emociones en el espectador, como el representar fielmente una obra de un artista, un lienzo a un paisaje, una escultura a una persona son límites y fronteras que se le ponen a las Bellas letras

representación contiene en sí un mensaje que debe ser transmitido al espectador, es decir, que existe un sujeto activo y uno pasivo, hecho del cual Rancière también toma distancia. Hay que aclarar que esta ruptura, como bien lo explica Bassas (2012) se manifiesta gracias al desvinculamiento que sufre Rancière del marxismo científico de Althusser, donde se favorecía una relación de sujeto activo que daba forma al pensamiento del sujeto pasivo, plasmada en el intelectual y el obrero respectivamente, en conclusión “este rechazo de Rancière a la relación entre un sujeto activo que imprime forma y una materia pasiva que la recibe traza, ante nuestros ojos, una línea teórica que podría catalogarse como la *coherencia* profunda del pensamiento rancieriano” (Bassas, 2012, pág. 149)

Siendo así, si el régimen representativo contiene lo que para Rancière será una jerarquización de las artes, es aquí donde entra el régimen estético, y compone un distanciamiento con esta noción de ética y representación. El régimen estético no se basará en el arte como esa forma de hacer (hacer representacional o ético) sino de ser, en la que surge una identidad de contrarios.

Con respecto a lo planteado con anterioridad el cine comienza a ser político cuando surge en esa identidad de contrarios, cuando rompe con el régimen representativo el cual crea un tipo de jerarquización y le impone límites y objetivos a las artes. El cine nace en el régimen estético como aquel arte “en el que es posible otro reparto de las fronteras ordinarias entre forma y materia, actividad y pasividad, entre arte y vida” (Bassas, 2012, pág. 152) Claramente este régimen representativo hace parte de lo que Rancière concibe como lo policial, es decir, ese orden instituido, esas maneras de ver, sentir, pensar y ser. En este caso, será el cine el que se impone en este orden policial creando otras posibilidades de vida, optando por esa repartición de lo sensible que le da paso a la política, ya que para Rancière esta “comienza precisamente allí donde dejan de equilibrarse pérdidas y ganancias, donde la tarea consiste en repartir las partes de lo *común*, en armonizar según la proporción geométrica las partes de comunidad y los títulos para obtener esas partes, las *axiai* [títulos, valores] que dan derecho a lo común” En conclusión dotándose de su propio potencial político fuera de toda idea de representación. (Ranciere, 1996, pág. 16)

Sin embargo, esta concepción del cine político quedaría incompleta si no analizamos y tomamos en cuenta al espectador como el sujeto pensante y activo al que quiere resaltar Rancière. Aquí se podrá observar cómo por medio del cine el espectador y el actor podrán crear disenso en ese consenso establecido, en síntesis, como el cine posee otra forma de ser político conformando lo que Rancière denomina ‘el espectador emancipado’.

Para esto la ‘política del amateur’ desarrollada por Rancière, expone otra capacidad del cine para expresarse políticamente. Comenzando desde el cine expandido, el cual contendrá dos

---

como lo es la literatura y Bellas artes como el cine, el teatro, la pintura; imponiéndoles llegar a esa ‘perfección artística’.

formas de extensión, la primera será a lo que Bassas (2012) llama la re-visión y la co-visión. Cuando vemos una película, desde la experiencia individual se proyectan un sinnúmero de imágenes en nuestra cabeza, de igual forma esas imágenes las distorsionamos y las asociamos de una forma única con nuestra realidad, así, cuando salimos de la sala de cine, repasamos la película una y otra vez, incluyendo en ella imágenes o escenas que no existían en el film, esto es a lo que Rancière se va a referir con la re-visión de la película, y por lo tanto una extensión de ella. Conexo a esto y siguiendo las pasiones del amateurismo se encuentra la co-visión como la posibilidad y el deber de compartir una película con alguien, discutir, dialogar, cuestionar sobre ella imaginarse escenas inexistentes y recrear las existentes del film. Este “es un ejercicio de democracia al que la película misma apela y que conlleva la asunción de la capacidad de cualquiera de hablar sobre el cine; un ejercicio que conlleva efectivamente la ruptura de cierta expertización de la disciplina cinematográfica, así como una práctica de igualdad en estricto sentido rancieriano” (Bassas, 2012, pág. 159)

Si recordamos la idea que Rancière establece sobre la política, vemos que parte de poner todo en común, abogando por una *re-partición de lo sensible*, en este caso las formas de ver, sentir y vivir el cine, el cual crea conocimiento y lo democratiza. He aquí otra de las potencias políticas del cine, permitirle al amateur, al apasionado al cine, crear conocimiento y saberes nuevos lejos de toda esa especialización y ese saber consensual al que han llegado los teóricos del cine.

De igual forma esta política del amateur se aplica en el actor el cual no debe estar ligado a las órdenes del artista, en este caso a la producción del libreto y las órdenes de los creadores de la película. Por lo que la calidad de actor profesional le brinda una mejor capacidad de representación del papel, al contrario el no-profesional, desarrolla su capacidad para actuar guiada por el gusto y la pasión que siente hacia el arte. Así el actor amateur al que Rancière se referirá, si bien es guiado por el director, y trata de realizar su trabajo lo mejor posible con respecto a la gesticulación y actuación de su papel, al ser un actor que no es profesional, está rompiendo con los límites instituidos en el arte, en este caso el cine, está ampliando sus fronteras, creando nuevos saberes más allá de esa especialización creada por los expertos del cine y estableciendo una ruptura con el régimen representacional. Precisamente estas son las claves para leer políticamente el cine desde Rancière, son las que plantea Bassas (2012)

Una significación política en la medida en que ahí se manifiesta la capacidad de cualquiera de actuar y recitar como un "verdadero" actor, cuestionando así los límites de la disciplina cinematográfica y, más precisamente, de la disciplina interpretativa. Por tanto, los actores no profesionales de las películas de Straub-Huillet son actores no-profesionales del amateurismo rancieriano, es decir, manifiestan una posición de ruptura de las fronteras de las disciplinas y la capacitación de cualquiera, esto es, una posición política.

Regresemos al planteamiento que Rancière sostiene, a diferencia de Benjamín sobre el arte, donde este no va a ser objeto de conocimiento para la política, sino que este va a crear nuevas formas cognoscitivas. Cabalmente esto es lo que sucede con el cine, tanto desde el actor como el espectador, se están creando diferentes formas de conocer el mundo y abordar el cine, ya que estos plantean nuevos saberes diferentes a los planteados por los expertos. El actor amateur desde su capacidad para expresar un papel protagónico partiendo del gusto, y la pasión por el cine, no plantea simplemente otra manera de ser desde el cine, sino una manera diferente de abordar esa nueva forma de ser. Al igual que el espectador, quién deja de ser un sujeto pasivo, al que el cine puede formar, y se convierte en un espectador emancipado. El cine ahora, abandona la representación y deja de ser un medio que transmite mensajes políticos y moldea el pensamiento de ese sujeto pasivo que es el espectador, se convierte en un régimen estético que permite al espectador emanciparse y pensar su propia película.

Hallamos aquí, desde una visión rancieriana la potencia política que posee el cine, la capacidad de asignar y desasignar espacios, disentir en el consenso creado, establecer discursos diferentes a los que deberían ser. Si el cine muestra un pintor dibujando un paisaje, el cine político expondrá un pintor haciendo zapatos.

Volviendo a la ruptura de Rancière sobre el cientificismo marxista de Althusser, sería adecuado arriesgarse a hacer una distinción entre lo que Rancière considera cine político y lo que no. Como se aclaró al inicio no se va a definir de qué forma es correcto pensar al cine políticamente, si como representación o como exposición, simplemente se pretende aclarar desde la visión del autor y desde mi propia interpretación, qué cine es considerado político. Siendo así, Rancière considera adecuado otorgarle potencia política al cine cuando este emancipa: al espectador, o al actor, cuando logra que estos dos piensen, extiendan la película, la re-visionen y co-visionen y se imaginen otras posibilidades de vida, y otros lugares de vida por medio del conocimiento, que rompan con los órdenes establecidos en el que uno de ellos sería el saber especializado. Con esto, se descartaría la noción de tomar al cine como un medio para representar ideas políticas o hechos políticos, ya que, el espectador jugaría un papel pasivo al recibir estos mensajes que moldearían sus ideas.

Poniéndolo en términos de Foucault, el cine desde lo representativo actuaría como dispositivo<sup>10</sup> de saber y de poder, primero, porque como proponía Walter Benjamín el cine era objeto de conocimiento para la política, en este sentido sería un dispositivo de saber,

---

<sup>10</sup> Siguiendo la lectura que Deleuze trae sobre Foucault, este define al dispositivo como:

(...) una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal (...) compuesto de líneas de diferente naturaleza y [en donde] esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuáles serían homogéneos por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan una a otras como se alejan unas de otras (...) (1999, p.155).

porque es un medio para aprender sobre el acontecer socio-político, y segundo porque por medio de ese saber ejerce un poder sobre el espectador o el actor, que sería dotarlo de un mensaje directo o un papel específico. Por otro lado, los dispositivos también pueden contar con otras líneas, una de estas sería la de subjetividad, esta línea nace más que todo en el mapa de los dispositivos "para no dejarlos que se cerraran simplemente en líneas de fuerza infranqueables, que impusieran contornos definitivos" (Deleuze, 1990, pág. 156)

De esta manera, esta línea de subjetivación bien se puede encontrar en la tesis de Rancière sobre el espectador o el actor emancipado, en vista de que se desprende de esas ideas dominantes en el cine, bien sean ideológicas y políticas. En conclusión, el cine puede actuar como dispositivo de poder en vista de que representa, enuncia, visibiliza y crea imaginarios socio-culturales. Ser dispositivo de saber como objeto de conocimiento en el cuál se puede observar esa realidad social y política, y por último produce subjetividades las cuales "se escapan de los poderes y los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer" (Deleuze, 1990, pág. 157)

### **Reflexión final:**

Quisiera dedicar el final de esta ponencia a reflexionar, desde mi propia experiencia, sobre el cine en Latinoamérica, especialmente en Colombia, y sobre el cine en la ciencia política. A la pregunta ¿Qué clase de cine existe en Colombia? Se tiene a someterse al generalizado argumento de que las únicas producciones que realiza el país en materia fílmica muestran lo peor de la sociedad o la verdadera Colombia como algunos piensan y que por esto en el extranjero los Colombianos sufren en muchas ocasiones de calificaciones despectivos y encasillamientos generalizados, esto que por un lado constata que el cine si crea referentes políticos, culturales y sociales, tanto en el país como en las afueras, por otro lado también desconoce que en Colombia no hay solo una realidad, sino que es un país de realidades variadas, donde el cine es una de las pocas herramientas que tiene la capacidad de mostrarlas gracias a que logra masificarse. Siendo así, no es tanto problema la producción, sino el espectador, tal vez uno que no se ha emancipado y no está dispuesto a ir más allá de lo que la imagen le transmite. Con esto es necesario preguntarse ¿qué clase de cine político está creando referentes sociales y culturales en Latinoamérica? ¿Uno expositivo o representativo?

### **Bibliografía**

- Arias, J. (2010). *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bassas, J. (2012). El cine en común. Rancière y el poder político de las imágenes. En J. Rancière, *Las distancias del cine* (págs. 145-167). España: Ellago Ediciones.

Panel preparado para su presentación en el VIII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 22 al 24 de julio de 2015.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.

Delleuze, G. (1990) ¿Qué es un dispositivo? *En: Michel Foucault Filósofo*. (págs. 155-163). España: Gedisa

Di Filippo, M. (s.f.) Walter Benjamín y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista de Epistemología y Ciencias humanas*. 257-285

Fernando José, S. M. (2011). *Ciencia política y cine, un modelo para armar*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana.

Morales, P. (21 de 10 de 2014). *Centro Nacional de Memoria Histórica*. Recuperado el 23 de 10 de 2014, de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/reflejos-de-la-guerra>

Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.

Ranciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Argentina: Nueva visión.

Rivadeneira, R. (2015). Arte, vanguardias y resistencias estéticas durante la Gran Guerra. *Credencial Historia*.

Salcedo, D. (1 de Abril de 2014). El arte es marcadamente ideológico. (R. pública, Entrevistador)

Saldarriaga, J. F. (2012). El cine de América Latina como "archivo" de las mentalidades. Algunos apuntes metodológicos. En R. Elejalde, W. Ortiz, D. Girado, M. Montoya, W. Cerón, A. Osorio, y otros, *Política y cultura en América Latina* (págs. 197-233). Medellín: UNAULA.

Turrión, P. I. (2011). Cine bélico político y antipolítico. Un análisis comparativo de *Apocalypse now* y de *La batalla de Argel*. *Nómadas*, 1-21.

Yepes, R. D. (2010). *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá, Colombia.

\*\*\*

**Construcción de subjetividades políticas y (des)identidades sexo-genéricas. La participación política desde la diversidad en la ciudad de Medellín-Colombia.**