

OSSA, CARLOS

**EL OJO MECÁNICO:
CINE POLÍTICO Y COMUNIDAD EN AMÉRICA LATINA**

SANTIAGO: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2013, 230 PP.

El cine ha transitado, desde sus inicios, a través de diversas plataformas e interpretaciones que responden al gran impacto que tuvo su origen a nivel social y cultural. El constante diálogo que las manifestaciones cinematográficas mantienen con contextos específicos y sus respectivas ideologías, abre una nueva perspectiva en cuanto a la reflexión sobre la técnica y su influencia en la construcción del propio sujeto. Carlos Ossa, en *El Ojo Mecánico*, inicia su reflexión cuestionando la representación que elabora el cine desde y para la comunidad, principalmente, a partir el periodo político de las décadas de los sesenta y setenta. El autor abre la discusión, interrogando en profundidad los conceptos involucrados en la construcción de la mirada estética que la técnica elabora de la comunidad y de los individuos que la componen.

Según lo anterior, la comunidad o *communitas*, dentro de las producciones cinematográficas, se debate entre diversas lecturas y modos de representación, cuya comprensión se vuelve aún más compleja si se cuestiona a partir de lo político. Como señala el autor, “la comunidad en el arte resulta de un juego estético-político definido por la singularidad de más imágenes que destruyen el canon y confeccionan las figuras del cualsea” (15). La imagen creada de esta no es fácil, puesto que debe visibilizar aquello oculto bajo la individuación exacerbada de la modernidad, que anula al sujeto y lo condena a su fragmentación constante sin caer en aquello mismo que se critica. Como ejemplo de esta contradicción, el autor menciona el cine generado bajo regímenes totalitarios, específicamente, el de la Alemania nazi de la segunda guerra: “el arte político concebido por las imágenes totalitarias escenifica una dialéctica del sacrificio que despedaza lo inmediato del cuerpo por la infinitud de la historia” (65). En este caso, se utilizó a la comunidad para validar los horrores de la guerra, en donde lo colectivo está por sobre el individuo, tanto así que el sujeto en sí mismo no tiene mayor importancia

más que en su condición de engranaje ínfimo del gran entramado que busca trascender.

Según lo señalado por Ossa, el cine político tiene la tarea de convertir en acción la posibilidad de la comunidad para restituir, a la vez, la singularidad al individuo. En el contexto latinoamericano, las vanguardias se erigen desde la intención de visibilizar a un pueblo oprimido por el avance moderno proveniente desde el primer mundo, el que intenta encajarse forzosamente en un territorio desplazado por la historicidad occidental. El artista, por tanto, se perfila como un sujeto comprometido con su contexto, como un obrero más que puede apelar a la libertad de la comunidad a través de la creación de la imagen que él mismo crea y restituye de ella. En las décadas señaladas esta fábula de restitución de lo común, como señala el autor, cobra materialidad a través de movimientos sociales que toman conciencia de las subjetividades que habían sido ocultas bajo el aparataje moderno.

La espectacularización de lo cotidiano, que se vale también de la técnica para su aplicación, es aquello que es interpelado por el cine político desde el mismo soporte. Como señala el autor, este cine debe ser capaz de “dotar al ojo de una potencia reveladora capaz de recoger la inmaterialidad del mundo, exponer la crueldad de su existencia y liberar a las prácticas sociales de la sumisión a lo idéntico” (113). De esta forma, vemos cómo el cine elabora una serie de cuestionamientos y propuestas, no solo a partir del tratamiento de temáticas nuevas que tienen como eje central la imagen de este Otro desplazado, sino que también se observan casos en donde, desde el signifiante, es decir, desde la propia técnica, se enuncian nuevos discursos en torno a la representación de aquellos olvidados por ella.

A través de su análisis, Carlos Ossa, realiza un recorrido por los métodos de los que el pueblo se vale para dejar de constituirse como una figura invisible dentro de la imagen del cine, para pasar a ser ente activo y plural dentro de la búsqueda de nuevos lenguajes y visualidades discursivas. El autor señala que “la materialidad fílmica fue interrogada buscando en sus bordes elementos nuevos, giros impensados y esquemas móviles. Así, se pensó que el montaje, la composición y la cámara entregarían, ese cuerpo de la comunidad sin presencia” (189). Tanto la vanguardia latinoamericana como,

en general, los movimientos artísticos de izquierda, ven en el cine una posibilidad política, tal y como lo enunciaría Walter Benjamin un par de décadas antes. De esta manera, aprenden su lengua para decir, a través de ella, relatos que antes permanecieron acallados y que, bajo una nueva imagen estética y social del Otro, se instala con fuerza en la representación del acontecer de la comunidad.

FRANCISCA SEGOVIA CASTILLO
Universidad de Chile
fran.segovia.castillo@gmail.com