

cinema del moviment - Quan la política produeix imatges

No només s'han fet pel·lícules sobre moviments socials; els moviments també han fet pel·lícules. Els actors polítics mai no han utilitzat el cinema només com a escenari, sinó també com a eina. Aquí el film no és representació, sinó intervenció. No només documenta, sinó que organitza. Crea esfera pública allà on no n'hi ha. Connecta persones i obre un espai de debat.



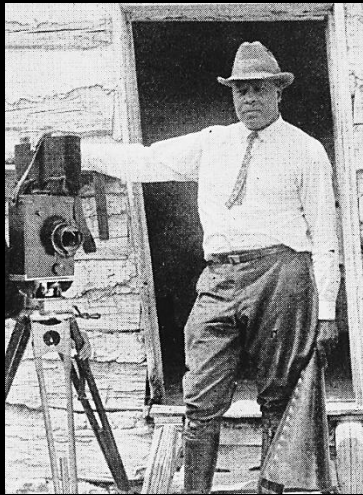
La direcció i l'activisme es creuen en la figura de Rosa von Praunheim. Amb *No és l'homosexual el pervers, sinó la situació en què viu* (1971), crea una obra pionera del cinema gai.

molts moments històrics sorgeixen així formes cinematogràfiques pròpies. El cinema revolucionari soviètic, amb cineastes com Dziga Vertov, desenvolupa un llenguatge visual de la col·lisió. Pel·lícules com *Man with a Movie Camera* descomponen la realitat en fragments i la recomponen. El muntatge esdevé aquí un principi polític: el significat no neix d'una sola imatge, sinó de la trobada entre moltes.

A l'Amèrica Llatina, aquesta idea es radicalitza en l'anomenat Tercer Cinema. Cineastes com Fernando Solanas i Octavio Getino creen amb *La hora de los hornos* una obra que és menys una pel·lícula que un acte polític. Les projeccions s'interrompen, es discuteixen, s'apropien col·lectivament. El cinema deixa de ser un espai tancat i esdevé part d'un procés, part de la resistència mateixa.

També a l'Àfrica, a partir dels moviments d'independència, neix una manera pròpia de fer cinema. Ousmane Sembène adreça conscientment les seves pel·lícules a un públic africà i narra des d'una perspectiva que durant molt temps havia estat invisible. Obres com *Black Girl* o *Xala* trenquen amb els règims de mirada colonials i converteixen el cinema en una eina d'afirmació cultural.

Als Estats Units i a Europa dels anys seixanta i setanta, el cinema i els moviments socials s'entrellacen de múltiples maneres. Els col·lectius Newsreel documenten protestes contra la guerra del Vietnam, el moviment pels drets civils i les revoltes estudiantils amb films immediats, sovint muntats amb urgència. Paral·lelament, obres com *Harlan County, USA* expliquen les lluites obreres des de dins. També el cinema feminista desenvolupa formes pròpies, com a *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, on la dimensió política emergeix en allò quotidià.



Amb les seves pel·lícules a començaments del segle XX, Oscar Micheaux va ser el primer afroamericà a abordar el racisme davant d'un gran públic.

En tots aquests contextos es configura un llenguatge visual específic que no busca la perfecció, sinó la immediata.

La càmera en mà, sovint inestable, genera proximitat en lloc de distància; la mirada documental renuncia a la neutralitat; i el muntatge no només connecta, sinó que argumenta. Les veus en off intervenen, comenten, discuteixen. Sovint es fan visibles també les condicions de producció —micròfons, talls, interrupcions—, com si el cinema revelés el seu propi procés de creació. Aquestes pel·lícules no volen ocultar que estan fetes, sinó mostrar com es fan — i que la realitat també es pot transformar.

Però no tots els moviments s'expressen de manera estrident. Al costat de les obres canonitzades, existeix una cultura cinematogràfica menys visible: enregistraments amateurs, documentacions locals, arxius de vídeo col·lectius. Moviments petits, iniciatives de barri, grups marginats desenvolupen les seves pròpies imatges — sovint fora dels festivals i de les sales de cinema. Aquests films són fragmentaris, efímers, tècnicament imperfectes, però aquí rau la seva força. Són menys representació que rastre, menys obra que procés.



Amb *Roger & Me* (1989), la protesta contra General Motors a Michigan va adquirir una dimensió cinematogràfica a través de Michael Moore.

Amb la digitalització, aquest camp torna a transformar-se. Avui les pel·lícules es creen en temps real, circulen per plataformes i arriben al públic sense mediació institucional. La càmera és omnipresent, la imatge immediata. Però aquesta nova visibilitat també comporta una nova fragilitat: les imatges desapareixen tan ràpid com apareixen. La pregunta sobre què perdura es torna més urgent que mai.

El cine del movimiento - Cuando la política produce imágenes

No solo se han hecho películas sobre movimientos sociales; los movimientos también han hecho películas. Los actores políticos nunca han utilizado el cine únicamente como escenario, sino también como herramienta. Aquí el cine no es representación, sino intervención. No solo documenta, sino que organiza. Crea espacio público donde no lo hay. Conecta a las personas y abre un espacio de debate.



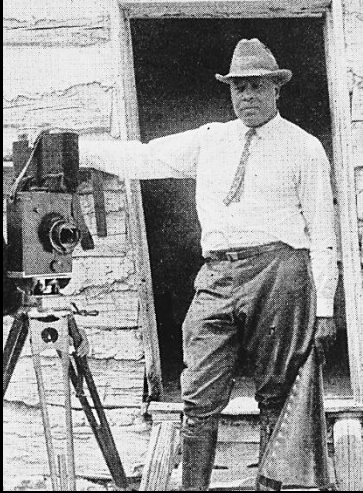
La dirección y el activismo se cruzan en la figura de Rosa von Praunheim. Con *No es el homosexual el perverso, sino la situación en la que vive* (1971), crea una obra pionera del cine gay.

muchos momentos históricos surgen así formas cinematográficas propias. El cine revolucionario soviético, con cineastas como Dziga Vertov, desarrolla un lenguaje visual de la colisión. Películas como *Man with a Movie Camera* descomponen la realidad en fragmentos y la recomponen. El montaje se convierte en un principio político: el significado no surge de una sola imagen, sino del encuentro entre muchas.

En América Latina, esta idea se radicaliza en el llamado Tercer Cine. Cineastas como Fernando Solanas y Octavio Getino crean con *La hora de los hornos* una obra que es menos una película que un acto político. Las proyecciones se interrumpen, se discuten, se apropian colectivamente. El cine deja de ser un espacio cerrado y se convierte en parte de un proceso, parte de la propia resistencia.

También en África, a partir de los movimientos de independencia, surge una forma propia de expresión cinematográfica. Ousmane Sembène dirige sus películas conscientemente a un público africano y narra desde una perspectiva que durante mucho tiempo fue invisible. Obras como *Black Girl* o *Xala* rompen con los regímenes de mirada coloniales y convierten el cine en un instrumento de afirmación cultural.

En Estados Unidos y Europa de los años sesenta y setenta, el cine y los movimientos sociales se entrelazan de múltiples maneras. Los colectivos Newsreel acompañan protestas contra la guerra de Vietnam, el movimiento por los derechos civiles y las revueltas estudiantiles con películas inmediatas, a menudo montadas con urgencia. Paralelamente, surgen obras como *Harlan County, USA*, que narran las luchas obreras desde dentro. También el cine feminista encuentra formas propias, como en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, donde la dimensión política se hace visible en lo aparentemente cotidiano.



Con sus películas a comienzos del siglo XX, Oscar Micheaux fue el primer afroamericano en abordar el racismo ante un gran público.

En todos estos contextos se configura un lenguaje visual específico que no busca la perfección, sino

la inmediatez. La cámara en mano, a menudo inestable, genera cercanía en lugar de distancia; la mirada documental renuncia deliberadamente a la neutralidad; y el montaje no solo une, sino que también argumenta. Las voces en off intervienen, comentan, contradicen. A menudo también permanecen visibles las condiciones de producción —micrófonos, cortes, interrupciones—, como si el cine revelara su propio proceso de creación. Estas películas no quieren ocultar que están hechas. Quieren mostrar cómo se hacen —y que la realidad también puede transformarse.

Pero no todos los movimientos se expresan de forma ruidosa. Junto a las obras canonizadas, existe una cultura cinematográfica menos visible y a menudo ignorada: grabaciones amateurs, documentaciones locales, archivos de vídeo colectivos. Pequeños movimientos, iniciativas vecinales, grupos marginados desarrollan sus propias imágenes —generalmente fuera de festivales y salas de cine. Estas películas suelen ser fragmentarias, efímeras, técnicamente imperfectas, pero precisamente ahí reside su fuerza. Son menos representación que huella, menos obra que proceso.



Con *Roger & Me* (1989), la protesta contra General Motors en Michigan adquirió una dimensión cinematográfica a través de Michael Moore.

Con la digitalización, este campo vuelve a transformarse. Hoy las películas se crean en tiempo real, circulan por plataformas y alcanzan a un público sin mediación institucional. La cámara está en todas partes, la imagen es inmediata. Pero esta nueva visibilidad también conlleva una nueva fragilidad: las imágenes desaparecen tan rápido como surgen. La pregunta de qué permanece se vuelve más urgente que nunca.