

12

OCTUBRE-DICIEMBRE 1984



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION



cine
latin ● americano

CIESPAL



CARTA DE LOS EDITORES

A nuestros lectores:

El nuevo cine latinoamericano lucha entre la identidad y la dependencia. Sus esfuerzos han sido muy grandes, pese a la falta de estímulos y de una infraestructura para la producción, exhibición y difusión de sus películas.

El nuevo cine latinoamericano busca un mejor desarrollo, para presentar a su pueblo sus propios contenidos nacionales, a través del cine alternativo que contenga las verdaderas imágenes de cada pueblo.

Por ello, Jorge Sanjinés clama por un cine que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos, que sea parte de la construcción de nuestra propia cultura, que haga de nuestro pueblo su principal destinatario, y que desarrollemos una dramaturgia liberadora y liberada.

En el presente número, CHASQUI publica una entrevista a dos cineastas ecuatorianos, Gustavo Corral del Grupo Kino y Camilo Luzuriaga del Grupo Quinde, cuyas opiniones sinceras, sus respuestas claras y honestas, establecen el nacimiento y desarrollo del cine nacional, así como los problemas que dicha manifestación cultural conlleva. Cuentan sus experiencias y la necesidad de que se expida una Ley Nacional de Cine.

En las secciones ensayos y actualidad, presentamos valiosos aportes de personalidades latinoamericanas que tratan, desde diferentes puntos de vista, el desarrollo del nuevo cine en América Latina, así como las experiencias obtenidas en cada uno de sus países.

En la sección bibliografía, se han recogido lo últimamente publicado sobre esta interesante temática, de singular beneficio para quienes desean conocer a fondo lo concerniente al cine latinoamericano. Así mismo, presentamos en la sección hemerografía, las revistas especializadas en el tema.

En la sección noticias consta la información referente a seminarios, cursos, medios de comunicación, gremios periodísticos, congresos, etc., de interés para estudiantes, periodistas e investigadores. Tenemos también secciones sobre nuevas tecnología, investigación y enseñanza, con temas de actualidad sobre el futuro de las comunicaciones, la integración y la formación profesional.

Debemos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Ulises Estrella, Director de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Benjamín Carrón, por su valiosa colaboración para la edición del presente número.

Cordialmente,

Lincoln Larrea Benalcázar Jorge Mantilla Jarrín

EN ESTE NUMERO

2 EDITORIAL

El futuro del cine

Luis E. Proaño

4 ENTREVISTA

4 Nacionalizamos los cines, pero no las pantallas.

Ambrosio Fornet

10 ENSAYOS

10 Reflexiones sobre el cine ecuatoriano

Ulises Estrella

13 Cine, historia y memoria popular

Alfonso Gumucio

16 Apuntes sobre el cine latinoamericano

Octavio Getino

24 Cine latinoamericano o el lugar de la memoria

Jorge Sanjinés

28 CONTROVERSIA

28 El cine ecuatoriano

42 ACTUALIDAD

42 Identidad y dependencia del cine colombiano

Gilberto Bello

47 Iniciativa privada mexicana y política estatal

Javier Aranda

48 Perspectiva actual del cine boliviano

Julio C. Peñaloza Bretel

50 Cursos y Seminarios de CIESPAL, 1985

53 Filmes nacionales, éxito de taquilla en Brasil

Patricia Vega

54 De cómo aprender amar y odiar al cine venezolano

Rodolfo Izaguirre

58 Cine minero boliviano

María Luisa Mercado y Gabriela Avila

61 De lo coyuntural a lo universal en cine argentino

Bebe Kamin

62 Cine para niños

Haro Serft

64 Ensayo de producción colectiva en cine peruano

65 NUEVAS TECNOLOGIAS

70 INVESTIGACION

73 ENSEÑANZA

76 ACTIVIDADES CIESPAL

82 NOTICIAS

88 DOCUMENTOS

94 BIBLIOGRAFIA

96 HEMEROGRAFIA

98 FICHAS Y RESEÑAS

100 SECCION EN INGLES Y PORTUGUES

Cine latinoamericano ó el lugar de la memoria

JORGE SANJINES

El compromiso del nuevo cine latinoamericano en la lucha por la liberación de los pueblos es el tema principal que aborda el director boliviano, producir más obras militantes y elevar el carácter político del cine es su planteamiento.

Hace un llamado a los cineastas del continente a realizar un trabajo coordinado con las organizaciones populares para que sea parte de la construcción de nuestra propia cultura.

Cesáreo Morales, ensayista, sociólogo y profesor de la UNAM en un artículo sobre el cine militante decía: *"Un cine que sea el lugar en el que las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente..."*

Lograr la concreción de esa idea es la tarea que más nos preocupa y ocupa. Recuperar la presencia de la huella obrera y campesina en nuestra historia, huella que ha construido con sangre y dolor los pilares de la memoria colectiva, se hace para nosotros labor necesaria, urgente, imprescindible... porque la reflexión que está construyendo la patria grande latinoamericana nace de ella misma.

En ningún momento como en la etapa de la lucha por la liberación, el quehacer cultural se hace escenario de un combate ideológico-político que debe librarse para construir la nueva sociedad liberada y por eso la definición de los objetivos revolucionarios que persiga una determinada actividad creativa es útil y necesaria.

Hacer del cine un medio de la realización colectiva o el lugar donde las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente o políticamente, implica la participación de éstas en distintos y amplios niveles de la creación y de la recepción de las obras.

El *"lugar de la reflexión"* es también el lugar del tránsito histórico que no es sólo pertenencia política sino espacio dinamizado por la búsqueda revolucionaria.

El ejemplo que el pueblo latinoamericano nos da en su lucha diaria, desigual, tenaz y victoriosa, nos compromete profundamente con ella. Cada día la urgencia se nos hace más urgente, la militancia más ineludible y más difícil, cada vez más difícil matizar, disfrazar o postergar nuestra responsabilidad de hombres que decimos o creemos saber lo que pasa.

No existe un solo camino para el cine latinoamericano. Lo sabemos perfectamente y nadie es ni será mejor juez que los propios pueblos de su propio cine. Sin embargo, estamos seguros de una cosa como resultado de la experiencia en más de veinte años de hacer cine y es que el pueblo que combate reclama un cine que se constituya en otro instrumento más de la lucha desatada contra las clases dominantes y el imperialismo. Esta certidumbre nace del reclamo directo que las bases hacen en el trabajo de difusión, cuando ven una película, cuando piden otra urgente sobre un tema también urgente, cuando los trabajadores reclaman y critican por no haber estado presentes en tal o cual hecho; cuando sugieren temas o entregan información útil, esto es significativo porque están mirando en el cine no solamente un medio para entretenerse sino que lo ven también como una fuente de información, como un instrumento.

Ahora mismo, cuando comunicamos a algunos dirigentes obreros que veníamos a un encuentro de cine latinoamericano, surgieron los pedidos: *"Es necesario que las bases vean películas sobre la realidad latinoamericana, sobre la lucha de otros pueblos"*, nos dicen y piden establecer los contactos con aquellos cineastas que puedan enviar sus obras. Vamos a cumplir con el encargo. Traemos el pedido de la Federación de Obreros Fabriles de Cochabamba (que fueron los que iniciaron el movimiento de huelga general indefinida que forzó a los militares a retirarse a sus cuarteles) de la Confederación Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia que nos encargan películas sobre la realidad campesina en otros países de nuestra América.

Entonces, cómo los cineastas preocupados por la cuestión social van a marchar por los posibles vericuetos

personales cuando la marcha es por la avenida principal de la historia que el pueblo está transitando?

En estas circunstancias se hace muy nítido para nosotros que la categoría UTILIDAD POLITICA guíe nuestros pasos cinematográficos, más aún cuando desde las primeras exhibiciones en 1962 en medios populares advertimos la exigencia implícita o reclamada de que esas obras entreguen **conocimiento liberado**. Y gran parte del giro que dio nuestro concepto del cine desde entonces responde a esa exigencia proveniente de los destinatarios que habíamos elegido.

No concebimos obras revolucionarias verdaderas si estas son proyectadas desde el alero del paternalismo pequeño-burgués. Creemos firmemente que las obras revolucionarias deben contener la voz, la opinión y la participación real y creativa del pueblo a quien se dirigen. Así estarán libres de cualquier voluntarismo que ofuzque su propósito. Justamente, ese paternalismo nos llevó en la primera etapa a plantear películas que se quedaban en la ilustración de una miseria o de un dolor que el pueblo conocía y sufría más que nosotros cineastas intelectuales... es en la confrontación de ese público que aprendimos que era necesario entregar otra cosa... que era **más útil** revelar los mecanismos que engendraba la miseria, eso sí era diferente y nos hacía partícipes de la lucha que el pueblo libraba porque asumíamos un compromiso y un riesgo.

Pensamos que el artista revolucionario sin acudir al pueblo, sin confun-

dirse con él, sin conocerlo y respetarlo, difícilmente puede ser tal y su "revolucionarismo" corre el riesgo de durar lo que dure su entusiasmo egocéntrico.

Sumarse al "factus" histórico protagonizado por las masas será integrar desde el fondo del proceso el motor ideológico que moviliza a las masas, porque junto a ellas en la práctica cotidiana de la lucha revolucionaria, la ideología se hace práctica material y no pose intelectual.

La memoria popular, colectiva, revolucionaria se construye sin necesidad del cine. Es verdad, pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración.

Si creemos en esa capacidad del cine resulta sumamente importante que los hechos registrados sean expresión correcta del impulso histórico generado en las masas y respeten los hechos consultando el interés popular. Por otra parte se comprende que el autor deberá intervenir con toda su capacidad en el terreno de la eficacia comunicativa, deberá utilizar todo su talento para transmitir un contenido con la mayor calidad y belleza posibles.

Esa actitud no puede ser fruto de una autorrepresión o de una renuncia al placer de la creación no controlada, sino de una verdadera consustanciación con los objetivos clasistas enmarcados en el proyecto histórico de las clases desposeídas. Es decir, que sus propuestas coincidirán con la búsqueda política

de las masas.

En qué consiste **la consustanciación**? Será una fórmula de repetida reconciliación pequeño burguesa para nuestras conciencias de cara al quehacer revolucionario?

La marcha es por la avenida principal de la historia que el pueblo está transitando.

Pensamos que difícilmente el artista formado en los cubículos de la concepción burguesa del arte, pero volcado a la atracción revolucionaria puede despojarse de una cierta visión sobre las propias de su origen clasista.

Sólo asistiendo al lugar donde ocurre la historia, poniendo su instrumento de trabajo al servicio comprometido de las masas, que verán en ese instrumento un arma más de su propia lucha, podrá ese artista dar el salto que lo eleve, consubstantancialmente con los intereses del pueblo y formar parte de los que diseñan los apetitos históricos de las mayorías.

Por eso repetimos aquí un pensamiento que formulamos hace tiempo: "No es lo mismo una película sobre el pueblo hecha por un autor que una película hecha por el pueblo intermedio de un autor".

Pretendemos acaso la anulación del autor? La postergación del arte? Todo lo contrario: Creemos que la más alta realización personal nace como producto de la realización colectiva de la sociedad. El problema sólo consiste en cam-



"La sangre del cóndor" de Jorge Sanjinés.

biar la óptica en cuanto a los objetivos marcados por la catarsis del arte burgués. Si antes, para ese artista, el objetivo era él mismo, después el objetivo se hace de los demás, porque supedita los intereses egóticos y da lugar a la realización colectiva. Si el cineasta habla para sí mismo a nombre de los demás, manoseando el tema revolucionario para construir humo negro; si su propósito es valerse de la problemática popular para trepar al estrellato entonces sí nos parece que debemos cuestionar ese cine de autor que sólo se busca a sí mismo.

El compromiso del Nuevo Cine Latinoamericano contraído en los encuentros de Viña del Mar en el año 1967 y en Mérida en 1968, debe seguir siendo una guía en esta etapa de la lucha por la liberación. El cine latinoamericano se hizo cine político por una necesidad histórica, respondiendo correctamente a las demandas revolucionarias. Profundizar ese compromiso, el carácter antimperialista del mismo, producir más obras militantes y elevar el carácter político del mismo —que ha sido su mejor y más famosa característica— es a nuestro entender no sólo un deber sino urgente necesidad, sin perder de vista que existen distintas opciones, diferentes maneras de hacer ese cine, que en cada país las realidades políticas, socio-culturales son particulares. Pero cada cineasta sabe a ciencia cierta si en su medio es o no es factible hacer obras militantes; no maleadas por la autocensura, o sabe que lo que le toca es en el momento, recuperar espacios clausurados.

Creemos firmemente que las obras revolucionarias deben contener la voz, la opinión y la participación real y creativa del pueblo a quien se dirigen.

Lo importante es tener claro que nuestro cine debe inscribirse en la gran tarea de construir la liberación, en el gigante esfuerzo de definir la identidad; en la urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo con nuestro pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latinoamericano, definidor de nuestra identidad.

El silenciamiento del cine militante no sería acaso una victoria del impe-



rialismo? No sería para nosotros una derrota político cultural grave?

Rechazamos enérgicamente el complejo que mira al cine latinoamericano como a un cine deficiente para justificar operaciones culturales que las consideramos viciadas de oportunismo.

Tenemos grandes películas los latinoamericanos, películas que forman parte orgullosa de la cultura de la humanidad. Acaso lo hemos olvidado?

Pensamos que es más coherente, correcto y responsable hacer nuestro cine en nuestros países con lo que la realidad a nuestro alcance nos ofrece. Sin complejos y con el profundo orgullo que nos debe producir la riqueza cultural de nuestros pueblos, su admirable empuje revolucionario y su maravilloso futuro.

Deberíamos preocuparnos más de cómo hacer llegar a nuestros espectadores las discretas pero magníficas películas latinoamericanas. El problema de la difusión ha sido el talón de Aquiles del cine latinoamericano. Todavía lo es en la mayoría de nuestros países.

Citando unas frases de la ponencia de nuestro Grupo al Encuentro de Cine Andino, realizado en Agosto de 1981 diremos: *“La difusión es también un campo de lucha y de toma de posiciones, Sin descartar la posibilidad eventual de utilizar los circuitos comerciales, operación para la cual no nos parece necesario ningún exorcismo, nos parece necesario estudiar todas las alternativas y sus implicaciones político-ideológicas”*.

Nos preocupa lograr que la distancia impuesta de antemano entre realización y recepción se convierta en **recreativa**, en una suerte de apropiación real del espectador colectivo de la obra, que la hace suya, que la reelabora, que la eleva a su condición de instrumento y arma de lucha. Y aquí la militancia significa la NO supeditación (prioritaria) al mercado, entendido éste como la mediación *“universal”* tanto entre los hombres como en los productos y en la cosificación que supone la relación impuesta en estos términos. Frente a un mundo-mercancía, lo menos que habría que esperar es una desvirtuación global de la obra una reflexión marxista nos lleva a plantear que la obra artística, al circunscribirse al circuito del mercado capitalista, sufre la reificación, la fetichización monetaria de todo producto supeditado al cambio. La práctica de la difusión consistiría entonces en romper, por lo menos hasta donde ahora sea posible, con esa supeditación. La eficacia de un cine militante habrá que ser medida en su capacidad de recuperar el *valor de uso* de la obra en el acto del consumo y de la expectación. Es aquí donde la obra puede adquirir utilidad real y subversiva .

En cuanto al circuito de difusión no-comercial creemos que no se han hecho todos los esfuerzos necesarios. Tenemos un público gigante, extraordinariamente numeroso y provisto de una actitud vigilante frente a su propia problemática social. La mayoría de nuestra población latinoamericana está com-

puesta por jóvenes que quieren saber . comprender, y avanzar. Y esa mayoría integrada por obreros y campesinos en mayor grado NO VA AL CINE. Este es un hecho muy significativo respaldado por estadísticas. Los obreros en menor grado pero los campesinos, en nuestros países, prácticamente no frecuentan el cine. Sin embargo, cuando este llega demuestran una actitud de exaltado interés que hace de los mejores espectadores, los más activos participantes si ese cine les es concerniente.

Existen experiencias positivas que creemos demuestran la factibilidad de una difusión masiva por canales distintos a los del circuito comercial en América Latina. Algunas películas, distribuidas de esta manera, han alcanzado cifras superiores a las de los mejores estrenos comerciales. De lo que se trata entonces es de orquestar una respuesta revolucionaria, potente, organizada para hacer viable esa difusión y no justificar la actual incapacidad cediendo a las exigencias del mercado, a las apetencias mercantiles de los exhibidores, a la corrupción de ciertos productores, porque la aceptación se traduce en censura y lo grave, en autocensura.

Lo repetimos: *"la exhibición comercial no es toda la exhibición posible y no siempre es la más masiva"*.

Si constatamos que en nuestros países existe una mayoría que no va al cine, si advertimos que esa mayoría está constituida por espectadores que tienen una "actitud participante" nos parece muy claro saber hacia donde tenemos que dirigir nuestro cine si con él buscamos contribuir a la lucha liberadora.

Se hace muy nítido para nosotros que la categoría utilidad política guíe nuestros pasos cinematográficos.

La "actitud participante" del espectador popular se diferencia obviamente de la actitud consumista o de aquella que sólo busca diversión en el cine. Y aunque nada tenemos contra la búsqueda de la diversión en el arte, notamos en el espectador que se moviliza exclusivamente tras ese objetivo que es distinto de aquel que asiste al cine empujado por la urgen-

Hagamos un cine nuestro que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos.

cia de conocer, por la inquietud política de informarse, por la curiosidad sociológica de comprender, por la ansiedad revolucionaria de descubrir... Ese es nuestro principal destinatario.

Una mujer, vendedora sin puesto en un mercado, nos decía: *"He visto dos veces esa película..."* Y por qué? *"Porque es una lección y las lecciones se deben aprender bien."* Era una mujer del pueblo que no sabía leer ni escribir pero que sabía perfectamente lo que quería del cine latinoamericano.

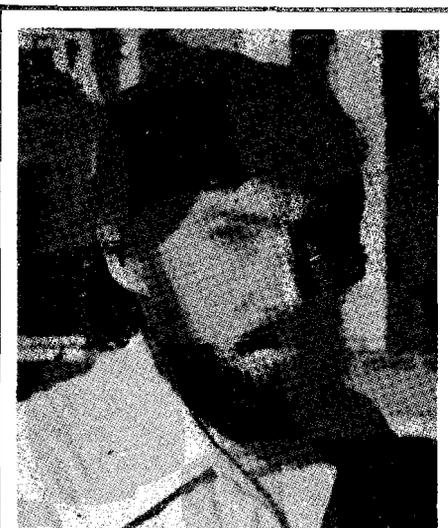
No se trata de separar el placer estético del conocimiento que una obra pueda o deba dar. Es indudable que una buena película es de todas maneras, al margen de su contenido, un vehículo de placer visual, auditivo, sensorial. Y es considerando ese factor, tomándolo muy en cuenta que el cine revolucionario debe construir obras atractivas, hermosas, emocionantes porque así sus contenidos llegarán hasta lo más profundo de cada hombre. Y esto exige de nuestra parte una preocupación por la forma de narrar, porque si nos preocupa paralelamente construir nuestra propia cultura liberada, esa forma de narrar debe responder ya no a un afán de originalidad gratuita sino a los ritmos internos de esa cultura nuestra, a ese propio, particular palpar de la manera de componer la realidad que tienen nuestros pueblos. Una dramaturgia nacida de la recreación que produce la relación obra-destinatario, está indudablemente alimentada por la ideología del destinatario. Ya no solamente podríamos hablar de la coherencia entre la ideología del autor y la ideología de la estructura narrativa, sino que ambas deberían responder armoniosamente a la ideología del destinatario.

El desplazamiento del protagonista individual por el desarrollo del protagonista-colectivo ha sido en el cambio (de nuestro cine) un claro, preciso, concreto resultado de esa necesidad dramática generada por la presencia de otros parámetros culturales, de una ideología que corresponda a otra

óptica sobre la realidad que ya no es la helénica, judeo-cristiana. Se trata de otros códigos de la comunicación que es justo recuperar para este arte nuevo que interviene en la interacción obra-destinatario de pueblos que son los nuestros y que están haciendo historia.

Cada día se amplía el espacio político democrático en nuestros países, el fascismo se resquebraja y debilita y poco a poco recuperamos también territorio libre para nuestro cine. Nuestra ofensiva tiene que ser de gran intensidad y en un trabajo coordinado con las organizaciones populares, con aquellas que representan a ese espectador de la "actitud participante" que nos espera para darnos también lo suyo, debemos consolidar los circuitos de la difusión popular del Nuevo Cine Latinoamericano.

Hagamos un cine nuestro que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que sea parte de la construcción de nuestra propia y poderosa cultura. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que haga de nuestro pueblo su principal destinatario. Desarrollemos en el cine latinoamericano una dramaturgia liberadora y liberada.



JORGE SANJINES, boliviano, cineasta autor de seis películas como director del grupo Ukamau. Sus películas han obtenido numerosos premios mundiales. Autor de la teoría del cine popular frente al cine de autor. Dirección: Casilla 10373, La Paz, Bolivia.