



La máquina de la mirada

**Los movimientos cinematográficos de
ruptura y el cine político latinoamericano en
las encrucijadas de la historia**

Susana Velleggia

Quito - Ecuador
2010

La máquina de la mirada

Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia

Segunda Edición

© Susana Velleggia

1.000 ejemplares - Diciembre 2010

ISBN: 978-9978-55-082-3

Código de barras: 978-9978-55-082-3

Registro derecho autor: 034702

Portada y Diagramación

Diego Acevedo

Impresión

Editorial "Quipus", CIESPAL

Quito-Ecuador

Los textos que se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor. Prohibida la reproducción total o parcial de la obra por cualquier medio, sea este, impreso o digital sin la autorización del editor.

Índice

Introducción	11
Capítulo 1	27
El cine, de juguete maravilloso a industria	27
Del imaginario a la imagen en movimiento	27
Cine e imaginario moderno	38
Cine y metrópoli	46
La dimensión histórica del cine	49
Cine y cambio social	56
De las vanguardias artísticas a las masas	56
Del poder de la imagen al poder del imaginario	65
Capítulo 2	
De la impronta de la realidad al mito del realismo absoluto; el cine en los conflictos de la historia	75
La preocupación humana por el sentido de la realidad y el arte realista	76
Entre la prudencia de la razón y la desmesura del realismo	79
La obsesión por el realismo absoluto en el cine	81
La ficción realista del conflicto y los nuevos verosímiles	85
La industria descubre que la realidad es redituable	85
El cine soviético clásico y el ideal de realismo revolucionario	88
La problematización del realismo de la mano de los movimientos de ruptura	96
El neorrealismo italiano; la realidad histórica como historia fílmica	104
El cine de autor francés; crisis de la conciencia individual y crisis del sentido del mundo.	119

Capítulo 3	
Las imágenes buscan su imaginario en los conflictos de la historia	137
El documental; continuidades y rupturas	138
Los precursores	138
El cine político y el cine militante; una aproximación conceptual	153
La negación del verosímil fílmico por la apetencia de verdad	162
Aires de renovación en las pantallas del mundo; los “nuevos cines”	169
Los movimientos contra-culturales de los 60s	169
Nuevos cines y cambio tecnológico; las paradojas de la historia	173
El New American Cinema	178
El cine político estadounidense	188
Los nuevos cines europeos	189
El nuevo cine japonés	196
Los nuevos cines de la descolonización	197
 Capítulo 4	
Una misión peligrosa: el cine de intervención política en américa latina	205
Punto de partida	206
El cine latinoamericano en la búsqueda de su propia historia	216
Los principales aportes de la teoría del cine en América Latina	226
Los conceptos de cine en juego	239
Argentina; dictadura militar, <i>Tercer Cine</i> y <i>Cine militante</i>	239
Bolivia y la nación indígena; el cine como <i>arma del combate político</i> al rescate de una identidad cultural	259
Brasil y la tentativa de refundar la industria; <i>Cinema Novo</i> y <i>estética de la violencia</i>	270
Cuba; Revolución, construcción de la industria y <i>Cine Imperfecto</i>	279
 Epílogo	303

Anexo**Documentos del Cine Político Latinoamericano
(Años 1967-1977)****Argentina**

Cine y subdesarrollo. Fernando Birri.	329
Primera Declaración del Grupo Cine Liberación.	335
Hacia un Tercer Cine	337
Declaración del Grupo Cine de la Base.	371

Bolivia

	375
Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo.	375
Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario.	383

Brasil

No al populismo.	
Manifiesto del Cine Novo	391
Estética de la violencia	397
Cine, arte del presente	401
Cine y reflexión	403
La política indirecta	405

Chile

El cine, herramienta fundamental.	411
Breve análisis del cine chileno durante el Gobierno Popular	417
Manifiesto Político. Los cineastas chilenos y el Gobierno Popular.	425

Colombia

El Tercer Cine colombiano	431
Por un cine militante.	451

Cuba

Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II.	455
Arte y compromiso	461
Por un cine imperfecto	467
Intelectuales y artistas del mundo ¡Desuníos!	481
Dialéctica del espectador	495

El Salvador

Desmadre sinfónico en 17 páginas.	503

México

Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas.	511

Nicaragua

Declaración de Principios y Fines del INCINE.	515

Panamá

Monografía del cine panameño	519

Perú

La encrucijada del cine peruano	525

Uruguay

Pobreza y agitación en el cine	531
Una Cinemateca para el Tercer Mundo	537

Venezuela

Cine latinoamericano: realidad o ficción	541

Declaración final del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos	549

*“La visión cinematográfica nos permite
percibir insospechadas profundidades
feéricas en una naturaleza que, a fuerza
de contemplar siempre con igual mirada,
hemos acabado por agotar, por
explicárnosla enteramente,
para cesar inclusive de advertirla.
Sacándonos de nuestra visión rutinaria,
el cine nos enseña a sorprendernos
nuevamente ante una realidad
de la cual, quizá, nada ha sido
aún comprendido, quizá, nada sea
comprensible”.*

Jean Epstein

*“Si se le permitiera el cine sería el ojo de la
libertad. Por el momento
podemos dormir tranquilos. La mirada libre
del cine está dosificada
por el conformismo del público y por los
intereses comerciales de los productores.
El día en que el ojo vea y nos permita ver,
el mundo estallará en llamas”.*

Luis Buñuel

Introducción

Después de más de un siglo de la aparición del cine y del rápido desarrollo de la audiovisualidad -entendida ésta como los distintos métodos y medios para la fijación, archivo y circulación de imágenes en movimiento- la pregunta sobre los sentidos de la relación de aquella con la sociedad aún no encuentra respuestas satisfactorias.

Es sabido que el cine fue objeto de debate y controversias sobre si era o no un arte y cuáles serían sus especificidades en cuanto lenguaje artístico, a partir de su nacimiento hacia fines del siglo XIX. A comienzos del siglo XX construye rápidamente su institucionalidad y los códigos de su lenguaje y hacia mediados del mismo, su legitimidad como campo artístico ya es irrefutable. En esta trayectoria, al conocimiento del fenómeno cinematográfico han concurrido diferentes disciplinas, desde la psicología, la sociología y la antropología, hasta la historiografía, la estética, y las ciencias de la comunicación, pasando por la semiótica, la filosofía y la economía, el teatro, las artes plásticas y la propia práctica cinematográfica. De estas miradas particulares se siguen disímiles metodologías de análisis y distintos modos de construcción del objeto de estudio. De modo tal que éste suele presentarse arbitrariamente fragmentado conforme a la división entre campos disciplinarios.

La mayor parte de análisis y estudios sobre el cine gira en torno a tres grandes ejes:

- a) Los vinculados a los estudios culturales (*cultural studies*), en general inscritos en los análisis críticos sobre la sociedad de masas de principios del siglo XX, principalmente abordados desde la perspectiva de la sociología y la psicología. En los

pensadores de la Escuela de Frankfurt que abordan el tema pueden distinguirse dos enfoques: el *crítico clásico*, de Franz Horkheimer y Theodor Adorno, y el *anticipatorio*, de Walter Benjamín, que seguirán desarrollando distintos autores neo-marxistas.

- b) Los inscritos en el campo de la estética que, desde 1911 en adelante, darán lugar a la teoría del cine propiamente dicha y a la institucionalización del cine como arte. A este enfoque aportarán distintas disciplinas, pero serán fundantes del campo las reflexiones de las vanguardias artísticas y, a mediados del siglo XX, el mismo se enriquecerá con los aportes de la semiótica.
- c) Los referidos a la historia del cine, que avanzan de manera paralela a los del grupo anterior, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XX, cuando la aparición del cine sonoro enroló en la categoría de “históricas” a las primeras cintas mudas.

El predominio de las tres perspectivas principales arriba enumeradas reconoce fuentes teóricas y filosóficas diversas en las que, según las épocas y latitudes, prevalecieron el funcionalismo, el marxismo, la fenomenología, el estructuralismo.

Partiendo de una revisión crítica de los *cultural studies*, Nicholas Garnham, Graham Murdock, Majorie Ferguson y Peter Golding, entre otros, adoptan algunas premisas de los autores de la Escuela de Birmingham y dan un giro al campo de estudio, encuadrándolo en la disciplina que denominan “*economía política de la cultura y la comunicación*”. Este nuevo enfoque se propone completar la tarea que los *cultural studies* habían dejado de lado: reconstruir los puentes hacia la economía política, entendida como imprescindible para dar cuenta de los cambios en tres procesos de reciente data interrelacionados:

“la reestructuración de la producción cultural y el intercambio a escala global, en parte asociada a unos avances radicales en los medios de producción con nuevas tecnologías de la

información y la comunicación; la reestructuración de las relaciones de la producción cultural, que están implicadas en un reposicionamiento social y económico de los intelectuales, los especialistas de una representación simbólica; la reestructuración entre el poder político y cultural que implica una redefinición del papel y los poderes potenciales, tanto del Estado como de los ciudadanos”..(Garnham; 1998).

Este trabajo adopta un objetivo paradójico: se propone indagar en la “tradición de ruptura” del campo cinematográfico, *haciendo foco* en el movimiento que tuvo lugar en América Latina, aproximadamente entre los 60s y los 70s y su producción teórica. Ésta no se encuadra por completo en ninguna de las tres categorías enunciadas anteriormente, aunque es posible reconocer en sus formulaciones la herencia crítica de los *cultural studies*, así como de ciertas teorías del cine que dieron lugar a los movimientos de ruptura. Dentro de estas últimas se percibe la impronta de las vanguardias formalistas rusas, la escuela documental inglesa y, sobre todo, las reflexiones generadas en torno al neorrealismo italiano de la posguerra.

Las teorías latinoamericanas se refieren al cine en su intersección con el cambio social y político, que constituyó el eje de las preocupaciones de la mayor parte de los movimientos artísticos de la década de los 60s, siendo la búsqueda de una estética propia un derivado de las posiciones ideológicas asumidas por sus autores.

Analizar este itinerario implica reconocer las relaciones que se entretienen entre los “nuevos” y “viejos” cines de Europa y América Latina, y de ellos con las circunstancias históricas de las sociedades de cada época, desde una mirada que quiebre los compartimientos disciplinarios. Es decir, implica también una ruptura.

El recorrido aquí propuesto no pretende ser exhaustivo ni tiene la intención de abreviar en la nostalgia. Siguiendo los caminos de las rupturas, se trata de reconocer los aportes que cada una de ellas hizo al campo cinematográfico e interrogar la materia que las engendra.

En tanto la ruptura de una tradición siempre implica la pérdida del sentido inherente a la misma y la búsqueda de nuevos sentidos, constituye el momento de mayor complejidad en la trayectoria de un campo artístico. Por tal motivo, y siguiendo en esto a Agnes Heller, en tanto la historia “es una corriente ininterrumpida de acontecimientos”, efectuar “cortes” reclama comprender las discontinuidades en la continuidad, lo diacrónico en lo sincrónico. (Heller; 1982).

Asumiendo que toda periodización de los fenómenos históricos implica una concepción del mundo, identificar las características de las rupturas supone correr, como mínimo, dos riesgos: sustraer al objeto de estudio del flujo histórico perdiendo de vista la dialéctica de la discontinuidad, o bien reducir la complejidad de la ruptura a los elementos formales de las obras. En el primer caso se omitiría el carácter articulador de todo movimiento de ruptura que, por la misma dinámica que niega una tradición -“lo viejo”- en función de una apertura al cambio -“lo nuevo”- lleva en sí ciertos rasgos del pasado que le posibilitan, al anticipar el futuro, actuar como puente entre ambos momentos. En el segundo caso, se recortaría al objeto del contexto sociohistórico en el cual adquiere pleno sentido. Es decir, se estaría enfocando al movimiento de ruptura desde una perspectiva deshistorizadora, si la mirada actual sobre el mismo impide reconocer los fenómenos, espacial y temporalmente acotados, con los que se interrelaciona, cuando es, precisamente, esta interrelación la que permite desentrañar su sentido. La mirada, sin pecar de ingenuidad, ha de desprenderse de su carga de pre-conceptos, consistente en aplicar a la interpretación de los hechos pasados los significados actuales que ellos tienen.

En la historia, pasado, presente y futuro constituyen tiempos que se contienen, oponen e imbrican y por ello son susceptibles de entretenerse de distinta manera por el relato historiográfico. En tanto construcción intelectual, es éste el que da sentido a cada período histórico a partir de las interpretaciones -variables- de la documentación disponible y su vinculación con las circunstancias que les dan sentido. No se trata del sentido que los hechos analizados tienen actualmente, sino del *probable sentido* que tuvieran en el tiempo y el espacio en el que

se produjeron (Ibidem). Por ello, lejos de su pretendida objetividad, el análisis historiográfico supone la adopción de una perspectiva interpretativa que es, invariablemente, la de quien lo efectúa, por tanto lleva en sí una carga de subjetividad.

En la génesis del denominado “nuevo cine latinoamericano”, el “cinema novo”, y el “cine político”, “cine militante” o “tercer cine” -según las categorías conceptualizadas en su momento- si bien están presentes las huellas de ciertos movimientos y directores europeos, prevalecen las interpretaciones sobre las particulares condiciones sociohistóricas y culturales en las que ellos germinaron y la búsqueda de una expresión cinematográfica que pudiera dar cuenta de ellas. Se hace preciso, entonces, franquear las fronteras disciplinarias para comprender un fenómeno que no es reductible a la producción teórica y artística existente hasta el momento de su aparición, en general imitativa de las corrientes europeas.

Más allá del juicio valorativo que merezcan las obras producidas en el período de auge de estos cines latinoamericanos, el interés que presenta el *objeto* deviene de que fue el fruto de una original síntesis.

La universalidad de este cine provino de su acercamiento al drama de los olvidados y oprimidos de América Latina; sus culturas, identidades e historia, así como de la voluntad de vincularse a imaginarios colectivos en proceso de cambio, en muchos casos con la explícita intención de abonar a él y en otros, para construir al mismo tiempo los cimientos de una industria cinematográfica nacional (Cuba) o bien re-fundarla sobre nuevas bases (Brasil). Fue la inmersión profunda del cine en sus contingencias particulares el hecho que le permitió trascenderlas.

El sorprendente éxito de las primeras películas del *nuevo cine latinoamericano* en algunos festivales europeos reconoce varios factores contextuales. Entre ellos no es uno menor el impacto provocado por la originalidad artística con la que las obras develaban una realidad, en mayor o menor grado conocida a través de diversas fuentes de información. El recorte de imágenes de varias de estas películas, y de algunas realizadas por los cineastas que esta

generación reconocía como los “padres fundadores”, configuró una suerte de *iconografía latinoamericanista mítica* mediante la cual se identificaba a muchas de estas producciones. Esta iconografía, al igual de lo sucedido con ciertas obras de los movimientos de ruptura anteriores, contribuyó al reconocimiento de los filmes inscritos en esta corriente en los festivales internacionales y a que la crítica erudita de los países centrales se interesara por ellos.

El “clima de época” en el cual las obras se inscribían fue un fenómeno mundial, pese a que en cada país asumiera rasgos particulares. Algunos festivales de cine y la mayor parte de los críticos y realizadores que concurrían a ellos formaban parte de aquel clima cultural, aunque tuvieran posiciones diferenciadas en el plano político-ideológico. Estos espacios se constituyeron en un “campo de batalla discursivo” -donde las diferencias daban lugar a enconados debates- y, a la vez, en una oportunidad de intercambios e interinfluencias entre los nuevos cines y sus creadores. Esto les permitió establecer circuitos para la difusión transfronteras de sus películas, así como un espacio de legitimación y reconocimiento que, con el tiempo, trascendería el círculo de los que, de una u otra forma, compartían premisas similares.

El legado de estos cines no reside solo, ni principalmente, en las obras cinematográficas, sino en la unidad que ellas formaron con un pensamiento que procuró explicar -y explicarse- la relación de la audiovisualidad con los imaginarios de un mundo en crisis, desde las particulares condiciones socio históricas del subcontinente.

La reflexión teórica que acompañó a las rupturas es, pues, el objeto a interrogar, pero sería infructuoso cerrar este objeto sobre sí mismo, en tanto constituye, como se dijo, a la vez que una unidad con prácticas fílmicas plasmadas en determinadas obras, un fuerte cuestionamiento al patrimonio fílmico y teórico precedente.

Una de las diferencias de la crisis actual del cine con respecto a sus anteriores crisis cíclicas es el quiebre de la unidad práctica-teoría-práctica. La reflexión teórica sobre el cine producido en cada momento

donde ellas tenían lugar constituyó un factor de indudable incidencia para superarlas.

No es un problema menor que, al divorciarse de la práctica cinematográfica -y audiovisual en general- la elaboración teórica se haya autoinhabilitado para incidir en ella. Los rasgos de hibridez observables en buena parte de la producción latinoamericana actual reconocen diversos factores causales.¹

En tanto la mayor parte de las prácticas audiovisuales se desenvuelven carentes de una reflexión sobre sí mismas, que les posibilite situarlas en sus propias contingencias sociales y culturales, navegan a la deriva en el vasto océano de las leyes de un mercado global signado por tendencias inéditas a la concentración. Esto implica una mayor sujeción de la producción a la mercantilización extrema de las expresiones artísticas, particularmente potente en la industria del audiovisual. Leyes que, lejos de estar meramente acotadas a lo económico, contienen una dinámica prescriptiva en las dimensiones, artística, estética e ideológica. Las tendencias hacia una imitación tardía del cine de autor francés, o las que imperan en la más rústica comedia dramática -comodín para desembarcar en cualquier mercado- son particularmente visibles en varias co-producciones de la región con países europeos, en las cuales la adopción de fórmulas de “transacción” para facilitar su comercialización provoca una suerte de hibridez forzada. La misma es perceptible en los diversos niveles de construcción de las obras y en algunos casos puede, inclusive, conspirar contra los propósitos de comercialización internacional perseguidos.

No es ajena a esta situación la convergencia tecnológica, empresarial y de mercados que hace trastabillar las certidumbres previas de los lenguajes del cine y la televisión, de la ficción y el documental. El entrecruzamiento de las fronteras mediáticas y generísticas, así como la articulación entre las industrias culturales audiovisual, fonográfica y editorial, merced a las tecnologías digitales

¹ Textos híbridos en el sentido de “receptáculo de discursos culturales heterogéneos” como define al término Baczko (Baczko; 1999)

y a la necesidad de ampliar y segmentar los mercados de difusión y consumo a nivel global, lleva a una desestabilización de los límites previos de los campos involucrados. La autonomía que cada uno de ellos fue construyendo a lo largo de su historia, en la cual reside su institucionalidad, es problematizada, pero no ya desde la perspectiva crítica de las vanguardias, sino de la a-crítica del *marketing* de los grandes conglomerados que agrupan e interconectan varias industrias culturales y medios masivos de comunicación.

Muchas películas latinoamericanas de los últimos años podrían haber sido producidas en cualquier metrópoli del mundo, sin significar que, por esto, sean “universales”. Esta carencia de identidad es, precisamente, una de las causas que les impiden serlo.

El cine que hoy vemos en los diferentes circuitos audiovisuales en cantidades profusas se debate entre dos sometimientos: las subvenciones del Estado -en los países donde merced a las cuales se puede seguir produciendo películas- y los dictados, cada vez más despóticos, de mercados oligopólicos. En el espacio entre ambos extremos, las obras innovadoras constituyen “casos” cuya circulación es acotada por los imperativos de la concentración de los circuitos de exhibición.

El crecimiento geométrico de los circuitos electrónicos, de la mano de la expansión de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs), abre nuevas ventanillas a la explotación comercial de la imagen en movimiento y plantea numerosos interrogantes a la producción tradicional de cine que, pese a los avances tecnológicos, sigue centrada en un componente artesanal por excelencia: la producción de contenidos simbólicos basados en la creatividad y el trabajo de equipos humanos con los conocimientos apropiados. Se percibe una asincronía entre la velocidad de los procesos signados por la producción automatizada y a escala del *hardware* audiovisual y el ritmo más lento de aquellos que involucran el componente artesanal de la producción de contenidos.

Por otra parte, al amparo del ámbito académico, la reflexión teórica fuga hacia los fenómenos desatados por las TICs. Éstas constituyen

un fuerte imán que atrae a investigadores de diferentes disciplinas a un terreno que se presenta en extremo mutante. Se pregona una y otra vez que, en este campo, casi nada de lo ya dicho o pensado serviría, en tanto la reflexión marcha a la zaga de los rápidos cambios que lo caracterizan. Cabe interrogarse si esta pretensión fundacional no es más que otro de los atajos en los que suelen perderse las ciencias sociales. Reemplazando los términos “revolución” por “globalización”, y más allá de sus diferentes cargas ideológicas -al fin de cuentas *temas epocales*- ¿no estaremos contribuyendo a la construcción del mito y la utopía de relevo?

El nuevo mito es tecnológico y la utopía concomitante se inscribe en la lógica tecno-económica que lo alimenta, de cuño tan ideológico como el de la sociopolítica precedente, hoy excluida del “posible discursivo” sea académico o artístico.

Si el mundo feliz de las utopías de la modernidad iniciadas con Tomás Moro era aquel en el que la abolición de la propiedad privada haría reinar la bondad y la justicia, como virtudes de la condición humana en su “estado natural”, el de las posmodernas se funda en la desnaturalización extrema de aquella condición y de las relaciones sociales, endiosamiento de la tecnología mediante. La ciencia y la técnica se presentan así como fenómenos autosuficientes; es decir, desvinculadas de las condiciones sociohistóricas -las relaciones de poder- en las que se producen y en calidad de objetos de consumo *prêt à porter*. Desde este marco ideológico, distintas instituciones -también construcciones sociohistóricas y, por ende, modificables- entre ellas la economía de mercado, son percibidas como el “estado natural” de las relaciones sociales y la condición de realización, tanto de la utopía tecnológica como de la democracia política.

Una vez más las representaciones utópicas del futuro, como construcciones que prolongan y estructuran, en el plano simbólico, los conflictos sociales y políticos de cada época dando sustento a los proyectos históricos en conflicto, se entroncan con los mitos políticos.

El mito del progreso indefinido, inspirado por las revoluciones industriales de los siglos XVII y XIX, al cual el cine contribuyera de manera poderosa, parece retornar con más sofisticados ropajes. En esta dimensión ideológica constante de los mitos y las utopías, variables, de cada época, pareciera encontrarse la “materia prima” a la que las sociedades recurren en busca de sentido ante las grandes crisis. Ella es, asimismo, la que modela los imaginarios colectivos y penetra en las imágenes en movimiento que cada sociedad produce como representación de sí misma y del mundo. Pero imaginarios e imágenes son parte constitutiva de las relaciones sociales y no una “máscara” desprendida de ellas, como el acendrado positivismo imperante en las ciencias sociales ha pretendido hasta tiempos recientes.

La complejidad de la cambiante relación cine-sociedad reside, precisamente, en que ella es, asimismo, una relación imagen-imaginario, fuera de la cual la institucionalidad del campo cinematográfico no puede existir. Esta imbricación de las dimensiones funcional y simbólica de toda institución se manifiesta en los productos emergentes, se trate de normas, códigos lingüísticos u obras filmicas.

Impulsa este trabajo la necesidad de ir al encuentro de un fragmento de la historia del cine latinoamericano silenciado u omitido, para replantear aquella profunda vocación de identidad a la luz de las nuevas circunstancias históricas, en la esperanza de ayudar a pensar estos problemas con miras a la innovación. Ésta, como se sabe, es una tarea reñida con la comodidad que proporcionan las certidumbres de las fórmulas generísticas exitosas. Por tal motivo, las afirmaciones que se hacen a lo largo de estas páginas deben considerarse hipótesis de trabajo y, como tales, sometidas a debate y revisión.

El primer capítulo presenta los aspectos teóricos e históricos que procuran contextualizar la perspectiva de análisis adoptada.

En el segundo capítulo, la inmersión en el debate, aún no saldado, en torno a la categoría de realismo, heredada por el cine de las artes precedentes pero firmemente arraigada en su tradición, conduce a los movimientos de ruptura que con mayor potencia la problematizaron

desde la ficción el cine de las vanguardias formalistas rusas de principios de siglo XX, el neorrealismo italiano y el cine de autor francés. Ello permite identificar un hilo conductor entre estos cines, en mayor o menor medida pretéritos, y los nuevos cines que, en los 60s, eclosionan en el mundo vinculados al clima de malestar y movilización que recorre a las diferentes sociedades.

El tercer capítulo aborda el tema del documental y la categoría inmediatamente asociada al mismo en los momentos de crisis: el cine político. Por este otro camino -el de la tradición documentalista- nuevamente el hilo histórico nos lleva a constatar que las rupturas más radicales, el cine político y militante y el de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX, mantienen entre sí insospechados lazos de parentesco. Ambos caminos proporcionan las fuentes de las que abrevan los nuevos cines latinoamericanos, entre ellos el cine político, aún cuestionándolas y reformulándolas a la luz de sus propias circunstancias históricas.

En el cuarto capítulo, la ubicación de los movimientos cinematográficos de los 60s y comienzos de los 70s, en el marco de las transformaciones sociales y políticas de América Latina, permite verificar que el cine político de la región emerge de procesos que, compartiendo un “clima de época”, siguen orientaciones disímiles por estar más vinculadas a las particularidades sociales, políticas y culturales de cada país de la región y a los imaginarios que en ellas se entretajan, que a los “ismos” europeos que constituyen sus antecedentes. Este hecho inédito permite explicar que asumieran un sesgo diferente de los que, por la misma época, tenían lugar en los países centrales, entre ellos los inscritos en la contra-cultura del *hippismo*.

Por último se presenta un Anexo que reúne una selección de los documentos teóricos del cine político latinoamericano, con el fin de proporcionar algunas fuentes originales a los interesados en profundizar en el tema.

Comprobar que el grueso de la producción intelectual motivada por la historia del cine, solo en raras ocasiones remite de manera

explícita a la relación cine-sociedad, permite inferir que -además de otras posibles razones- a estos caminos se recurre en las coyunturas de crisis. Cuando los relatos que brinda el propio campo resultan insuficientes, el descentramiento de él aparece como el recurso más apropiado para repensarlo.

Si movimientos cinematográficos tan disímiles y alejados entre sí como los que aquí se recorren tienen una constante, ella es el descentramiento del propio campo. Son aquellas imágenes y reflexiones las que trazan el hilo conductor que posibilita la continuidad desde el seno mismo de las discontinuidades. Luego de haberse zambullido en las contingencias conflictivas del mundo extra cinematográfico, ellas regresan a él para revitalizarlo. Es en este doble movimiento que los esfuerzos por construir una nueva legitimidad rompen los límites del *posible fílmico* de cada época.

Pero para que lo instituyente emerja, una constelación de factores debe conjugarse. La voluntad de liberar la producción y circulación de imágenes en movimiento de las constricciones institucionales que la aprisionan es parte indelible de la voluntad emancipadora de las sociedades. Su alimento no reside tanto en el agotamiento de las fórmulas del cine concebido únicamente como espectáculo y negocio lucrativo, sino en la dinámica social y las representaciones que ella asume en los imaginarios colectivos.

Estas rupturas, aunque después suturadas, negadas o apropiadas y resemantizadas por la enorme capacidad restauradora de la industria, se plasman en obras que actúan como referencias de la historia del propio campo y, también, de la historia de las sociedades en las que se produjeron. A través de estos caminos se va construyendo un patrimonio de imágenes y sentidos, cuyos fragmentos a veces brotan como raras flores en algunas obras del presente. Aunque no den lugar a nuevos movimientos, ellas nos interpelan porque remiten a la memoria y nos interrogan sobre el futuro para ampliar los horizontes de la imagen y los imaginarios cuando ellos parecen cerrados.

En la actual voluntad de liberar la producción, circulación y apropiación de informaciones e imágenes de las ataduras de la lógica tecnoeconómica global, de modo que puedan contribuir a las necesidades emancipadoras de nuestras sociedades, quizá se traman las nuevas rupturas. La pregunta es si los múltiples senderos por los que transitan las experiencias que, en distintas partes del mundo y utilizando diferentes medios, dan cuenta de aquella voluntad podrán redefinir el escenario de la convergencia. Es ésta una “película” apasionante cuyo final permanece abierto...

Agradecimientos

Mi desempeño como docente en la Universidad Nacional Autónoma de México, y más tarde en la Universidad Nacional de Entre Ríos, así como la participación en seminarios y encuentros me permitieron apreciar la existencia de grandes “agujeros” informativos en lo que hace a la historia de los medios de comunicación y el cine de Argentina y América Latina en general.

Las dudas y preguntas de mis alumnos y las charlas con ellos, dentro y fuera de la clase, me impulsaron a recopilar y sistematizar documentos, lecturas y reflexiones a lo largo de varios años. La falta de conocimiento de las nuevas generaciones de comunicadores sociales sobre ciertos períodos de aquella historia habla con elocuencia de un silencio no azaroso, extensivo a distintos aspectos de nuestra realidad. Fue este un poderoso estímulo para investigarla.

Las fronteras impuestas al “posible discursivo” no remiten tanto a la presencia, o aquello que se dice acerca de algo, sino a la ausencia. Sobre estas ausencias se construye el “posible pensable” de cada época, como una de las formas más efectivas de control social. Sin duda, el silencio sobre ciertos acontecimientos del pasado forma parte de los intentos de proscribir el pensamiento con respecto al presente y el futuro. De allí que sea preciso derrotarlo.

Retomo aquí, a la distancia, las discusiones, a veces encarnizadas pero siempre inspiradoras, con quien comparto un proyecto de vida, Octavio Getino, a cuya persistente labor archivística obedecen los documentos que figuran en el anexo. A él mi profundo agradecimiento.

También agradezco a los alumnos y colegas que compartieron charlas y reflexiones, así como a algunos de los protagonistas de aquella parte de la historia de nuestro cine: Julio García Espinosa, de Cuba; Orlando Senna, de Brasil; Fernando Birri, Humberto Ríos, Nemesio Juárez, quienes, en las conversaciones mantenidas en encuentros esporádicos a lo largo de nuestra geografía, arrojaron luz sobre muchos aspectos “no escritos” de la misma.

Capítulo 1

El cine, de juguete maravilloso a industria

*“El mito no niega las cosas, su función por el contrario
es hablar de ellas; simplemente las purifica,
las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad,
les confiere una claridad que no es la de la explicación,
sino de la comprobación. (...)
Al pasar de la historia a la naturaleza,
el mito efectúa una economía;
consigue abolir la complejidad de los actos humanos,
les otorga la simplicidad de las esencias,
suprime la dialéctica (...)
organiza un mundo sin contradicciones,
puesto que no tiene profundidad,
un mundo desplegado en la evidencia,
funda una claridad feliz;
las cosas parecen significar por sí mismas”.*

Roland Barthes, *Mitologías*

Del imaginario a la imagen en movimiento

El concepto -por demás polisémico- *imaginario* requiere ciertas aclaraciones. Utilizado como paradigma interpretativo, subyacente o complementario, en los discursos de las ciencias sociales clásicas -cuyas categorías de análisis se basan preponderantemente en “fenómenos reales” observables- autores como Cornelius Castoriadis

y Bronislaw Baczko lo valorizan como parte fundamental de la trama simbólica que sostiene el orden social. Estos enfoques aluden al nivel ideológico, no como ideología política sino en tanto sistema de representaciones colectivas que contiene ideas, creencias, valores y sentidos compartidos por determinados grupos sociales.

La sociología clásica de Durkheim, entre otros, considera a estos componentes irracionales pero necesarios, ya que la creencia en una supuesta conciencia colectiva que está por encima de los intereses particulares es funcional al logro de la cohesión social. Para Durkheim son, precisamente, las funciones reguladoras del orden social las que aseguran la estructuración e integración de la sociedad y de la personalidad de los individuos, al dotar a éstos y a las clases sociales de la “conciencia moral” que les permite vivir en una -siempre relativa- armonía. El resquebrajamiento de este orden y la no emergencia de una nueva conciencia moral ocasionarían el fenómeno que él denominó *anomia*, ubicándolo como principal causa social del suicidio. (Durkheim; 1974).

El término *moral* no es utilizado por Durkheim en un sentido estrictamente prescriptivo (ética), sino más bien referido al “conjunto de mores” conforme a la concepción sociológica. Esto remite a las representaciones que producen los individuos y grupos sobre los fenómenos sociales. En *Las reglas del método sociológico*, y en contraposición al positivismo comteano entonces hegemónico, establece que, aunque los fenómenos sociales observables constituyen el objeto de estudio de la sociología (“cosas exteriores”), separadamente de los individuos que se los representan, su exterioridad es aparente o una mera ilusión, dado que “lo exterior entra en lo interior”. (Idem).

Para el marxismo, la categoría de ideología subsumiría la de imaginario. El marxismo vulgar quedó fijado en la definición de ideología como “falsa conciencia”, en el sentido de las representaciones ilusorias o distorsionadas de la realidad que construyen las clases sociales acerca de su situación histórica, aunque en *La Ideología Alemana*, Marx y Engels introducen un matiz -no peyorativo- del término ideología para

designar la presencia (inmaterial) de los actos humanos (materiales) en la conciencia. Se refiere concretamente a la producción de ideas ligada a las prácticas sociales, vale decir, a las representaciones. Cuando estas representaciones permanecen conscientes de lo que las produce y es la acción la que permite comprender el pensamiento, la ideología sigue apegada a la vida real, no se desprende de ella para crear un mundo fantasmagórico que pretenda ir desde la conciencia hacia la experiencia. En tanto, para Marx y Engels es la experiencia la que determina la conciencia, la ideología como *falsa conciencia* sería una suerte de “desvío” de aquella. Las categorías de *alienación* y de *fetichismo*, acuñadas por Marx con referencia a la “materialidad” de las relaciones sociales, serían imposibles de comprender sin la mediación de la ideología entendida como conciencia distorsionada de las relaciones sociales.

El sistema teórico del marxismo, que ha marcado el devenir de las ciencias sociales a lo largo del siglo XX, da cuenta del ideal racionalista que concibe a la realidad social como algo “objetivo”, susceptible de ser aprehendido mediante la razón científica. Los autores denominan a este sistema de pensamiento “socialismo científico”, como instancia diferenciada y superior del “socialismo utópico” -representado por las ideas de Saint-Simón, Fourier, etcétera- autoadjudicándose el carácter de autores de la ruptura entre la utopía y la ciencia, en un itinerario que iría de la primera -inscrita en el pensamiento mágico, sinónimo de “irracionalidad”- a la segunda, situada en el territorio del pensamiento científico o racional. A la vez de contener una obvia continuidad, esta definición concibe a la historia como realización del mito de progreso indefinido.

Desde la sociología clásica, Max Weber enfatiza la necesidad intrínsecamente humana de sentido. Es a partir del sentido que las sociedades construyen normas que regulan los comportamientos y las relaciones sociales. Éstas no son reductibles a lo material o lo físico, sino que producen representaciones que conforman redes de sentido. De este modo, las relaciones de dominación no se reducen al uso de la fuerza, sino que han construido sistemas de legitimación que las sostienen.

Para Weber no importa si la ideología es *falsa conciencia*, lo que interesa es analizar el papel que el conjunto de representaciones, creencias y valores que la constituyen cumple en cada sociedad, dado que los sentidos sociales orientan los comportamientos humanos hacia determinados fines. Desde esta perspectiva, en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* responde al interrogante: “¿Qué serie de circunstancias han determinado que precisamente solo en Occidente hayan nacido ciertos fenómenos culturales, que (al menos tal como solemos representárnoslos) parecen marcar una dirección evolutiva de universal alcance y validez?” Luego de pasar revista a ciertos avances científicos y artísticos, comunes a distintas culturas orientales que sin embargo no han sido tan fructíferos como en Occidente, concluye que existen dos rasgos diferenciadores al respecto. (Weber; 1969).

Uno de ellos es el Estado tal como se plasmó en Europa, con parlamentos representativos periódicamente elegidos, “con demagogos y gobierno de los líderes... partidos políticos, una constitución y un Derecho racionalmente estatuidos,... una administración a cargo de funcionarios especializados y guiada por reglas racionales positivas” (las leyes). Rasgos que, de modo rudimentario, existieron fuera de Occidente, pero a los que en todos los casos les “faltó esta esencial combinación de los elementos característicos decisivos” que asumieron allí.

Otro rasgo distintivo es “el poder más importante de nuestra vida moderna: el capitalismo”. Pero, aclara, “Afán de lucro”, “tendencia a enriquecerse”, sobre todo a enriquecerse monetariamente en el mayor grado posible, son cosas que nada tienen que ver con el capitalismo”, sino que se encuentran en todas las épocas, lugares y circunstancias. No es, entonces, “la ambición” en abstracto el fundamento del capitalismo, particularmente con las características que asumió en Europa, es decir, “la organización racional capitalista del trabajo, formalmente libre”. Esto fue posible gracias a la separación entre la economía doméstica y la industria, la contabilidad racional -que involucra una distinción jurídica entre el patrimonio personal y el industrial- y la influencia ejercida por la técnica y las ciencias

en el capitalismo moderno. Para que esta conjunción de factores pudiera articularse, las capacidades y aptitudes de los hombres debían estar orientadas por determinado tipo de conducta racional. Esta no es otra que la “mentalidad económica” y encuentra Weber que, en su formación, fueron determinantes ciertos ideales religiosos del protestantismo ascético. Son éstos los que fundan una “ética racional”, íntimamente vinculada a la “ética económica moderna”. El imaginario colectivo construido en torno a los ideales y valores del protestantismo -supuestamente perteneciente solo al orden espiritual- no es visualizado por Weber como algo separado de las prácticas y relaciones sociales, sino como un componente activo en la modelación de lo social-histórico.²

El pensamiento de Cornelius Castoriadis confronta con el mecanicismo funcionalista, que ve a las instituciones acotadas a una funcionalidad económico-racional, cuya respuesta a las necesidades de los individuos sostendría el orden social de una manera coherente en cada cultura, también con el marxismo clásico y su visión economicista de la organización social, así como con la deshistorización que practica el “estructuralismo extremista”.

El aporte fundamental del filósofo no reside tanto en adjudicar al universo simbólico la facultad de construcción del orden social

2 Social-histórico es un concepto redundante, ya que lo histórico da cuenta de las particularidades con las que lo social se despliega a través del tiempo. Pero, ‘lo social’ es una abstracción; alude a “lo que somos todos y a lo que no es nadie; aquello en lo que estamos sumergidos, pero que jamás podemos aprehender en persona. Lo social es una dimensión indefinida; (...) una estructura definida y al mismo tiempo cambiante, una articulación objetivable de categorías de individuos y aquello que, más allá de todas las articulaciones, sostiene su unidad. (...) Es lo que no puede presentarse más que por, y en, la institución, pero que siempre es infinitamente más que la institución, puesto que es, paradójicamente y a la vez, lo que llena la institución, lo que se deja formar por ella, lo que sobredetermina constantemente su funcionamiento y lo que, al fin de cuentas, la fundamenta, la crea, la mantiene en existencia, la altera, la destruye. Hay lo social instituido, pero éste supone siempre lo social instituyente” (Castoriadis; 1996). Si bien lo social se manifiesta en la institución, se trata de una manifestación a la vez verdadera y falaz, dado que en los momentos de revolución “lo social instituyente irrumpe y se pone al trabajo con las manos desnudas”. Es decir, unas instituciones son destruidas, otras nuevas se construyen y otras se modifican.

-usando para ello los materiales provenientes de edificios simbólicos (y órdenes sociales) precedentes-, punto sobre el cual la discusión parece haber arribado a cierta unanimidad, sino en ubicar al imaginario social y a lo simbólico como génesis y modo de ser de las instituciones.

La forma en que se plasman las instituciones es, para Castoriadis, simbólica. Si bien las instituciones cumplen funciones materiales que posibilitan la reproducción de la sociedad, no son reductibles a ellas, dado que las sociedades no solo inventan distintas formas de responder a sus necesidades, sino también nuevas necesidades. Lo imaginario-simbólico no es, entonces, una adherencia “no-racional” sobre el fondo de lo racional-funcional, sino el modo de producción de lo institucional. Aunque advierte: “Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico, son imposibles fuera de un simbólico en segundo grado y constituyen cada una su red simbólica”. Las organizaciones, cualesquiera sean -económicas, jurídicas, religiosas, etcétera- “solo pueden existir socialmente como sistemas simbólicos sancionados que ligan a símbolos (a significantes) determinados significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias -unas significaciones en el sentido lato del término) y en hacerlas valer como tales” (Castoriadis; 1996). Ningún acto de la vida social escapa, por tanto, a este simbolismo institucional.

Considerar a las instituciones como redes simbólicas legitimadas socialmente, en las cuales se entretajan un componente funcional y un componente imaginario que escapa a la lógica de lo funcional, permite comprender que las instituciones no son transparentes, ni por completo racionales y adecuadas al funcionamiento de los procesos sociales, sino que contienen una dimensión simbólica -imaginaria- inscrita en la dinámica histórica de las luchas de poder y que ellas varían de acuerdo a éstas. Las instituciones no cumplen una función meramente normativa sino también constitutiva; son productoras de lenguajes que, al representar objetos y experiencias del mundo real, los constituyen como tales.

Las relaciones sociales reales son instituidas, no porque lleven un “revestimiento jurídico” -en algunos casos no lo tienen- sino porque “fueron planteadas como maneras de hacer universales, simbolizadas y sancionadas”. Éstas “suponen una red a la vez real y simbólica que se sanciona ella misma, o sea una institución”. Por otra parte (...) “La sociedad construye su simbolismo pero no en total libertad”. Tampoco sin libertad alguna, dado que: “El simbolismo se agarra a lo natural y se agarra a lo histórico (a lo que ya estaba ahí); participa finalmente en lo racional. Todo esto hace que emerjan unos encadenamientos de significantes, unas relaciones entre significantes y significados, unas conexiones y unas consecuencias a los que no se apuntaba, ni estaban previstos. (...) el simbolismo a la vez determina unos aspectos de la vida y de la sociedad (y no solamente aquellos que se suponía que determinaba) y está lleno de intersticios y de grados de libertad” (Ibidem).

La *imaginación radical* sería esa facultad del ser humano de inventar, no ya sus instituciones sino sus propios fantasmas. Lo instituido está dado desde la horda primitiva; todos los elementos de la institución ya están presentes en ella, salvo que no está simbolizada como tal. Una evidencia más de que la institución existe cuando instituye un orden simbólico que traduce la acción de lo imaginario. Pero el papel de lo imaginario está en la raíz, tanto de la alienación como de la creación de la historia y, obviamente, de la creación artística.

La creación presupone, al igual que la alienación, la capacidad de darse lo que no es, pero mientras la alienación implica una autonomización del imaginario institucional con respecto al imaginario social (la sociedad encuentra que ya no se reconoce en las instituciones que la rigen), la creación no es descubrimiento de algo ya dado, sino constitución de lo nuevo. “El arte no descubre sino que constituye; y la relación de lo que constituye con lo ‘real’, relación con seguridad muy compleja, no es en todo caso una relación de verificación. Y en el plano social, (...) la emergencia de nuevas instituciones y nuevas maneras de vivir, tampoco es un ‘descubrimiento’, es una constitución activa” (Ibidem).

Coincidimos con Castoriadis en que dos formas de uso de lo simbólico son posibles: una inmediata, en la que el sujeto se deja dominar por el orden simbólico instituido, y otra lúcida y reflexiva, ya que si bien el discurso está preso del simbolismo social-histórico esto no implica que le esté fatalmente sometido. Una es la que podríamos denominar *reproductora* y la otra *transformadora* del orden instituido. Aspectos que se manifiestan al nivel del discurso artístico -como de todo discurso- pero no dependen exclusivamente de él. El término “ruptura”, utilizado en este trabajo, refiere a esta dinámica transformadora, cuyo momento instituyente está dado por la emergencia del movimiento que la lleva adelante.

En tanto el objetivo del discurso no es el símbolo sino el sentido, todo discurso apunta a producir sentidos que pueden ser *percibidos*, *pensados* o *imaginados*. Son estas modalidades de relación con el *sentido* las que, desde la perspectiva del autor, hacen de él un discurso o un delirio, aunque esté gramática, sintáctica y lexicalmente formulado de manera impecable. Es la dinámica social la que hace que las percepciones de lo nuevo puedan ser significativas, es decir, investidas de un sentido experimentado como verdadero.

En estas formas de relación con el sentido intervienen tanto la construcción simbólica de quien emite el discurso, como la percepción, el pensamiento y la imaginación de aquellos que lo receptionan. Esto termina de abolir la concepción de lo ideológico como dicotomía entre la realidad y su representación, e introduce una inquietante evidencia: no todo lo racional es funcional, ni todo lo funcional es racional. De ambos niveles participa lo imaginario, cuyo nexo lógico es el símbolo, requisito para la formación de sentidos socialmente compartidos, sin los cuales no es concebible la existencia de sociedad humana alguna ni, por supuesto, de instituciones.

En los años 80s, Bronislaw Baczko plantea que el imaginario social debe entenderse cada vez menos como algo externo a las relaciones sociales, económicas, políticas, etcétera, hasta hace poco consideradas como únicas categorías legítimas del análisis sociológico, sino como

constitutivo de ellas. En tanto las representaciones son una invención permanente de las sociedades a lo largo de los procesos históricos, estas “ideas-imágenes, a través de las cuales (las sociedades) se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos”, constituyen una fuerza reguladora de la vida cotidiana y pieza central de control social y de ejercicio del poder (Baczko; 1999).

Si los imaginarios sociales se construyen mediante símbolos, ellos aluden tanto al objeto como a las reacciones del sujeto ante ese objeto, porque es función del símbolo no solo clasificar la realidad, o “instituir distinciones”, sino “introducir valores y moldear conductas individuales y colectivas”. Además, “todo símbolo está inscrito en una constelación de relaciones con otros símbolos” (...) dado que “las formas simbólicas forman un campo donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones” (Ibidem). Si algo caracteriza al símbolo es la indeterminación. Todos los sistemas simbólicos son materia prima del imaginario social, contruidos no solo desde las experiencias de los individuos sino también desde su memoria y sus horizontes de expectativas. El imaginario presente contiene y combina los pasados y futuros que lo explican y le dan sentido, de allí su íntima relación con la utopía y el mito.

Baczko no percibe relaciones de oposición entre los imaginarios sociales, los mitos políticos modernos y las utopías, sino intercambios permanentes. Si las utopías son socialmente eficaces en su radicalización de promesas de futuro, esto es por su vinculación con los mitos. El imaginario social se ubica en este cruce de tiempos; en él coexisten ideas utópicas en dos direcciones, en una las que se desplazan hacia la memoria colectiva, y en la otra las que construyen la imagen de un futuro cargado de sentido y legitimidad. Sentido y legitimidad que, inevitablemente, se proyectan a las acciones presentes, en cuanto éstas se entienden orientadas a la concreción de la utopía.

Para el autor, las utopías son un fenómeno de la modernidad, en general creadas por las elites como fantasías reparadoras. Ellas

difieren de las representaciones milenaristas en que éstas se deben a movimientos populares -por lo común de origen rural- y combinan aspiraciones terrenales con un discurso que las vincula a lo sagrado, el cual es transformado en metáfora social. En cambio, las utopías portan imágenes y códigos que constituyen una “autorepresentación” de lo social, de lo que aún no es, pero se aspira a que sea, en contraposición a lo que está siendo.

El mito, también basado en representaciones utópicas, es un relato sobre la historia, ya sea con referencia al pasado -los orígenes- o al futuro, como en el caso del “mito del progreso”, elaborado por el discurso culto del siglo XIX pero rápidamente asimilado por el imaginario colectivo.

“Mitos son, pues, -aclara Baczko- discursos que cuentan una historia primordial, discursos sobre los orígenes que constituyen, por consiguiente, el equivalente a discursos sobre una identidad colectiva, la de la sociedad revolucionaria, la de la civilización occidental, la del Estado-Nación. Mitos políticos que encierran y transmiten representaciones simbólicas del poder, que legitiman relaciones de fuerza existentes o postulados en el campo político; mitos cuya base está conformada por la representación de la autonomía de lo social y lo político” (Ibidem).

Es notable en estos mitos políticos modernos -el mito revolucionario y el mito del progreso- su pretensión de universalidad no fundada en lo cósmico, como sucede con los mitos arcaicos. En los mitos modernos, de lo cósmico se hace cargo la ciencia. Y es precisamente en esta remisión a la ciencia en la que ellos encuentran arraigo en lo verdadero. Razón por la cual, estos relatos toman una forma “para-científica”, o sea emparentada con el mito de la razón científica como explicación totalizadora del mundo. En tanto muchos de estos mitos para-científicos son portadores de promesas de un futuro situado en la historia, constituyen aperturas a las utopías. Ellos ofrecen el lugar de anclaje a la imaginación utópica, la que se hace cargo de las representaciones simbólicas más o menos difusas o vagas del mito, y las amplifica, reestructura y traduce a

las imágenes de una sociedad distinta o radicalmente opuesta a las existentes (Ibidem).

Los mitos, y las utopías concomitantes, funcionan ligados unos con otros, sean progresistas, revolucionarios, nacionalistas, etcétera, aunque cada uno utiliza un simbolismo y un ritual específicos. Las distintas ideas-imágenes míticas y utópicas tienen en común que todas ellas aluden a la ruptura de un determinado orden en el tiempo y/o en el espacio. Y todas ellas están englobadas en estructuras más amplias que las contienen: las ideologías, los proyectos políticos, con los cuales forman una red simbólica que es preciso analizar para dilucidar su naturaleza. Dichas ideas-imágenes constituyen a los imaginarios colectivos, a la vez que son constituidas por ellos, antes que el corpus de los discursos explicativos de los proyectos políticos, presuntamente racionales o científicos.

El modo de existencia -simbólico- del imaginario social es articulado *por* y articulador *de* las relaciones sociales de cada época, y se expresa por medio de representaciones que aluden al tiempo -en términos de memoria y expectativas de futuro- y al espacio. El sostén del imaginario es el espacio, en relación al cual las experiencias, ideas e imágenes, la memoria y las expectativas de futuro, las creencias y valores, permiten tejer las “invenciones permanentes” que construyen el hogar del sentido, o -en palabras de Castoriadis- producen el “orden simbólico” que, siendo materia prima de las instituciones, es constitutivo de los objetos y sujetos a ellas vinculados. Pero también es en el tiempo, ya sea que remita al pasado, al presente o al futuro -en general a todos ellos- donde el imaginario realiza *su* historia.

Por tal motivo, el imaginario no es absolutamente irracional, sino que conjuga una dimensión no-racional o inconsciente con otra racional. Si opera intercambios, por una parte con el mito y por la otra con la utopía, esto supone conciencia de lo que es y a la vez estrategia cognoscitiva. O sea, mito y utopía procuran investir de sentido a la acción humana para lograr determinados efectos en la realidad a fin de impulsarla hacia lo que se desea.

Cine e imaginario moderno

La imagen en movimiento, más que una mera representación del mundo físico en un espacio y un tiempo determinados -como se suele sostener-, es una de las modalidades que asume el imaginario colectivo. Los “acontecimientos brutos” que el cine *representa*, mediante las especificidades de su lenguaje, son transformados en símbolos, ligando determinados significantes particulares a significados generales de orden abstracto. *Re-presentar* no implica “reproducir”, sino *restituir presencia*, operación que va mucho más allá del mundo físico, ya que es *en y por* este acto que las representaciones sociales son investidas de sentido. Requisito sin el cual no sería posible la existencia del arte, y en particular la del cine, en el doble aspecto de institución y lenguaje artístico, de fenómeno material y a la vez simbólico.

Estas miradas, que los imaginarios de la modernidad extienden sobre el mundo bajo la forma de las obras fílmicas, implican modos de conocimiento y reconocimiento colectivo que, al desplegarse en lo social-histórico, establecen sus propios ritos, prácticas y símbolos, todos ellos alimentados por la apetencia humana de sentido.

El cine, campo de intersección entre arte e industria, comunicación social y ciencia, máquina y poesía, economía y cultura, solo pudo surgir bajo ciertas condiciones históricas. Estas son las de la sociedad capitalista industrial, en la época en que investigación científica y economía establecen una asociación que, de allí en adelante, será definitiva. Además de fundar un lenguaje artístico, la imbricación de ambos campos entre fines del siglo XIX y principios del XX señalará el itinerario seguido por la audiovisualidad y la comunicación contemporáneas.

No obstante, la intención de imprimir movimiento a la representación de las formas y estructurar un relato por sucesivas fases está presente en el arte con anterioridad al cine. En la historia de las artes plásticas abundan los ejemplos de narrativa mediante la descomposición de una acción completa. Este tipo de relato también fue practicado por

los dibujantes desde el siglo XVIII, antes del nacimiento del *comic*. Capturar la dimensión tiempo a través de la dimensión espacio remite a la necesidad de fijar el transcurrir de la vida en la memoria; se trata de poblar a ésta del sentido de un presente que se transforma en pasado en el acto mismo de ser relatado.

Igualmente data de la antigüedad la proyección de juegos de sombras que generan formas en movimiento sobre un fondo blanco mediante el uso de la luz. Sin embargo, la sugestión de las llamadas sombras chinescas -en realidad aparecidas en Java-, la linterna mágica de Kirchner hacia 1640 y los inventos similares posteriores, no perseguían otros fines que los de la experimentación científica, el impacto sensorial o el juego (Gubern; 1969). El cine articulará, por primera vez en un lenguaje artístico, las dimensiones espacio y tiempo mediante la impresión de las formas iluminadas en un soporte físico, para su conservación y proyección posterior.

Es posible identificar siete grupos de factores interrelacionados en el surgimiento del cine a fines del siglo XIX y en su evolución a lo largo del siglo XX:

- a) los adelantos científico-técnicos;
- b) el desarrollo capitalista industrial en la transición de las economías de mercado nacionales a su expansión mundial;
- c) la multiplicación de las vías físicas de comunicación;
- d) la masividad alcanzada por la prensa;
- e) los procesos de urbanización y metropolización;
- f) las revoluciones artísticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX; y,
- g) el cambio en la dinámica social que estas transformaciones impulsan.

Si el arte del primer tercio del siglo XIX había fugado de la realidad de su tiempo para refugiarse en el romanticismo y el neoclasicismo, hacia fines del mismo los avances científicos volcados a la economía produjeron transformaciones que ya no podían pasar desapercibidas para los creadores. El acercamiento a la naturaleza, la exploración del mundo sensorial y la ideación simbólica estarán presentes en los impresionistas, la escultura de Rodin, la literatura de Balzac y Zola y la música. La realidad, no solo se incorporará como tema o motivo de la creación artística, sino en calidad de objeto de investigación estética.

A su vez, las innovaciones artísticas de fines del siglo XIX abren las puertas al arte moderno del siglo XX, que avanza en su espíritu disruptor de la mano de las vanguardias. La geometrización de la naturaleza, la exploración de la mente y la imaginación, la pasión por la máquina, la descomposición del espacio, la ruptura de la tonalidad tradicional, llevarán al abstraccionismo, al expresionismo, al futurismo, al cubismo, a la música dodecafónica y darán pie a las rupturas extremas que practicarán el dadaísmo y el surrealismo. La provocación, la asociación automática, el mundo de los sueños y la vocación por fundir arte y vida serán emergentes de la gran revolución artística de la época que, tanto incorporará los aportes de la filosofía, la sociología y el psicoanálisis, como de las “ciencias duras”, la técnica y hasta del esoterismo.

En el campo de las artes visuales, dos aspectos estarán presentes en las nuevas búsquedas: la decantación de la forma para llegar a su esencia, en una simbolización extrema que, paradójicamente, fuera practicada por el arte primitivo, y la obsesión por capturar el movimiento. La mirada adquirirá un vuelo que la descentrará del objeto para llevarla al recorrido en torno a él, multiplicándose en diversos puntos de vista.

A poco de haber nacido, el cine tendrá el privilegio de ser reinventado por las vanguardias. Sin embargo, no serán la concepción de aquellas ni las características estéticas de las películas producidas en este marco de experimentación las que prevalecerán al institucionalizarse.

La ilimitada apertura del campo que preconizaron y practicaron los artistas y poetas de principios del siglo XX será clausurada por la industria, que propiciará la apropiación de ciertas innovaciones narrativas y estéticas, luego reelaboradas en sus usinas.

Si los descubrimientos científicos y técnicos actúan como condiciones de posibilidad de la imagen en movimiento, la madurez de las economías de mercado nacionales -sustentada por la nueva dinámica industrial-financiera- promueve cambios sociales que facilitan la conversión del juguete maravilloso en industria. Desde las primeras cintas rodadas por los Lumiere y Méliès, por Pathé y Gaumont, el desarrollo del cine tiene como condición la circulación transfronteras y los intensos procesos de metropolización que signan a la denominada sociedad de masas. Se trata de un hijo dilecto de la *modernidad* por varias razones.

En términos sociales y políticos, la *modernidad*, antes que una ruptura es un proceso histórico continuo a partir del cual se opera la instalación, en el imaginario colectivo, de lo social como fundado en sí mismo. Esto supone la percepción de un mundo “desencantado” -no fundado en lo sagrado- cuyo arranque puede ubicarse en el siglo XV.

La palabra “moderno” aparece como sinónimo de *actual* en el siglo XVI y es usada para periodizar la historia, a fin de distinguir las épocas antigua y medieval de la contemporánea. Con la acepción de actualización y mejoramiento, los términos “modernizar”, “moderno”, “modernista”, son utilizados en el siglo XVIII, acentuándose el sentido que los vincula a la idea de progreso a partir del siglo XIX (Williams; 1997).

Aunque con el nombre de *modernismo* se suele designar a los movimientos artísticos de ruptura con respecto al realismo y a los cánones consagrados por las academias, en la dimensión estética algunas concepciones lo vinculan más a la actitud subjetivista que caracterizara a las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX (Bürquer, 1987), mientras que otras lo asocian a la percepción de lo

metropolitano (Williams, op. Cit.). Fue designado moderno el pintor Turner hacia 1846, del mismo modo que los poetas simbolistas de la década de 1880, pese a que para los futuristas, dadaístas, formalistas, cubistas y surrealistas de comienzos del siglo XX resultaran anticuados. Otro tanto sucede en el campo teatral con respecto a Ibsen y Strindberg, dramaturgos “modernos” que, a partir de Brecht -superlativo de modernidad teatral cuya influencia se extendió de 1920 a 1950- pasan a considerarse “clásicos”. (Ibidem).

Como puede apreciarse, *moderno*, *modernidad*, *modernismo*, sin ser categorías equivalentes, son lo suficientemente ambiguas como para amparar multiplicidad de objetos.

Aunque existe una coincidencia generalizada en asignar al cine el carácter de paradigma de arte moderno, las obras de ficción de los inicios estaban basadas en expresiones tan pretéritas como los trucos de magia del *vaudeville* (las cintas de Georges Méliès), la dramaturgia teatral clásica (el *film d'art*) y la novela del siglo XIX (los primeros dramas realistas). ¿En qué se funda, entonces, esta apreciación?

Hoy se sabe que la aparición del cine no significó tanto la de una nueva técnica de representación -de la cual la fotografía, aunque sin movimiento, fue su antecesora- sino la apertura de un nuevo horizonte a la percepción humana, transformación tan radical como pudo haber sido la introducción de la perspectiva por el arte del Quattrocentto para la época del Renacimiento. Esta nueva mirada sobre el mundo, instituida por el campo cinematográfico, fue posible por las relaciones de homología que ella establece con las nuevas condiciones del campo social.

La representación mediada por una tecnología mecánica que da movimiento a la imagen, invistiéndola de una apariencia de realidad como no la habían logrado la pintura ni la foto fija, conlleva una potente carga simbólica. Como es sabido, todas las nuevas tecnologías, al redefinir el sistema de relaciones sociales en el cual se insertan y las funciones de las tecnologías precedentes, generan en torno suyo imaginarios diversos aunque concatenados, tanto por quienes acceden

a ellas como por aquellos que son excluidos de su uso (Velleggia, 1999). Imaginarios que, al inscribirse en las redes simbólicas de un orden social dado, establecen con éste puntos de continuidad y de ruptura, en tanto si bien “se edifican con los materiales de los edificios simbólicos precedentes” (Castoriadis; op. cit.) dan paso a nuevas construcciones simbólicas y nuevas instituciones.

Para el imaginario moderno de fines del siglo XIX, el mito del progreso indefinido está íntimamente ligado, por un lado a la ciencia, la técnica y la máquina y, por el otro, al movimiento, la velocidad de circulación y los desplazamientos. La *velocidad* aparece como preocupación y valor social desde que el ideal de la “razón económica” de la burguesía es lograr la abolición del espacio por el tiempo. Acelerar el período de rotación del capital para *valorizarlo* rápidamente, a fin de reiniciar el ciclo que va de la producción a la realización de la ganancia es la lógica del capitalismo, y es la que rige la vida social de las ciudades en su pasaje a metrópolis modernas. Lógica que comienza a ser vivenciada como necesaria por segmentos cada vez más vastos de la población.

La experiencia del desplazamiento rápido supone la doble sensación de ampliar los estrechos límites del mundo conocido y cognoscible -una apertura a lo desconocido- y la fragmentación del espacio a lo largo del tiempo. Desde la ventanilla del tren, un tranvía o un automóvil, el paisaje exterior adquiere la forma de sucesión de fragmentos espaciales ordenados sobre un eje temporal. El modo de ser del mundo se presenta a quien se traslada como *movilidad* en un sentido doble: una nueva experiencia acerca de sí y una nueva forma de ver el mundo (Williams; op. cit.). Los vehículos que surcan velozmente los caminos y las calles de las ciudades, o los relatos de los viajeros que recrean imágenes de los mundos descubiertos, confieren un potente valor simbólico a la movilidad facilitada por la técnica.

La movilidad reafirma el imaginario construido en torno al mito del progreso; ella supone tanto la oportunidad de mejorar las condiciones materiales de vida, cuanto el descubrimiento de la multiplicación de

las posibilidades del yo. Una convicción intrínseca a tal imaginario es la factibilidad de transformar el mundo, apetencia que comprende desde las normas sociales y el cerrado orden jerárquico de la sociedad tradicional, hasta las convenciones lingüísticas y los cánones estéticos.

Esta revolución que alumbró el modernismo, y a la cual el cine contribuye, instala a la razón -científica, técnica, económica, etcétera- como voluntad transformadora intersubjetiva a realizarse dentro de la historia, a la vez que introduce la incertidumbre acerca del "afuera" del sujeto. Se deriva de esta percepción de lo social una desconfianza en los sentidos humanos: creemos conocer las cosas, pero de ellas solo aprehendemos su apariencia, por lo que se hace preciso descubrir, develar o reinventar sus esencias. Necesariamente, estos componentes simbólicos habrán de tener vastas consecuencias para el arte.

La celebración de la máquina por los futuristas, o la dislocación y multiplicación del espacio que practican los cubistas, señalan la falibilidad de la percepción humana, así como la búsqueda de las esencias más allá de las apariencias, introduciendo el imperativo de movilidad como adquisición cognoscitiva.

Cada movimiento de vanguardia funda sus propios mitos y utopías, su ideología y programa político. En torno a ellos construye una red simbólica que da cuenta de un imaginario particular, cuyo rasgo común es el *extrañamiento* con respecto a lo ya dado, o sea el mundo tal como se presenta a los sentidos.

La desazón que provoca el *extrañamiento* solo puede resolverse por la experimentación, no ya como medio, sino como fin valioso en sí. Para el artista, experimentar significa movimiento, tránsito, un itinerar perpetuo en torno al objeto. La adopción del *extrañamiento* como principio de construcción artística no sucede tanto porque amplíe al creador la posibilidad de expresar su concepción del mundo -siempre presente en la obra de arte, aunque constreñida por la rigidez canónica-, sino más bien en función de provocar en el

receptor una *conmoción* que lo distancie de sus modos habituales de percepción, a los que subyacen estereotipos y prejuicios. El principio del extrañamiento así entendido -y practicado por Brecht en el teatro y Eisenstein en el cine- contiene una dimensión cognoscitiva de la realidad de la que ciertas vertientes del arte moderno se hacen cargo de manera consciente y explícita con el fin de transformarla. No sucede esto con otras que lo aplican con la exclusiva finalidad de experimentación estética.

Al respecto señala Bürguer,

“Cuando los formalistas rusos hacen del ‘extrañamiento’ el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el shock de los receptores se convierta en el principio supremo de la invención artística”.

En esta conexión, para Bürguer necesaria, entre el principio de *extrañamiento* y el de *shock*, habría un deslizamiento del proceso artístico vinculado a la consolidación del poder político de la burguesía a partir de mediados del siglo XIX, el cual

“....ha sucedido de modo que la dialéctica de la forma y el contenido en las creaciones artísticas se ha decidido siempre en beneficio de la forma. El aspecto del contenido de la obra de arte, sus ‘afirmaciones’, retrocede siempre con respecto al aspecto formal que se ofrece como lo estético en el sentido restringido de la palabra. (...) Desde la estética de la producción, esto se percibe como disposición -un mayor dominio- sobre el medio artístico y desde el punto de vista de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. La unidad de este proceso estriba, según Bürguer, en que “los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va menos”. (Bürguer; op. cit.).

Con esta concepción confronta, entre otros, Raymond Williams, para quien la *conmoción* -*shock* para Bürguer- relegada al universo de la

estética, deriva en un “dinamismo vacío” -en palabras de Lukács- del cual el futurismo es un ejemplo temprano, y que no resuelve el problema de la alienación del arte burgués. Es decir, esta posición estética de las vanguardias contiene en sí todos los elementos del orden que pretende negar (Williams; op. Cit.).

El extrañamiento como principio artístico emerge de las dos preocupaciones esenciales de la modernidad: la necesidad de diferenciar entre apariencias y esencias, y la movilidad, que son algo opuesto a la estabilidad del orden instituido al cual se le adjudica obturar el acceso a las esencias para fijar la atención en las apariencias. Estas adquisiciones del imaginario moderno suponen la percepción del mundo como orden regido por la ciencia y la técnica y, por tanto, abierto, móvil y cognoscible, en contraposición al orden cerrado y jerárquico de la sociedad “pre-moderna”. El cine viene a sincronizar a la perfección con este imaginario moderno, instalándose en el corazón del mito del progreso y las utopías a él vinculadas.

Desde las ideas socialistas se verá al cine como *arte radical y popular* por aquellas cualidades y por su rápida adopción por las masas que fueran sus primeros públicos. Para el emergente empresariado de la industria cultural, el cine también será *popular*, pero en un sentido distinto. Como bien apunta Williams, estos dos caminos que conducen a las masas: el que instituye al cine desde Hollywood, y el que, desde el imaginario socialista, transita los movimientos de vanguardia, estaban inscritos en el campo cinematográfico desde las primeras imágenes. De modo que será el capitalismo el que realizará, a su modo, la utopía de las vanguardias de principios de siglo: *fundir arte y vida*.

Cine y metrópoli

El auge industrial empuja a una concentración de la población en las ciudades y su periferia, nunca vista hasta entonces. Los procesos de urbanización y metropolización aumentan la demanda de servicios básicos, tanto como el nivel de los conflictos sociales. La ciudad moderna, lejos de ser un espacio transparente, está signada por el abigarramiento, la impenetrabilidad y la contradicción.

La metrópoli de la sociedad de masas será el ámbito de la modernidad en una serie de aspectos: la velocidad de los desplazamientos, las innovaciones, la búsqueda del confort, la valoración del éxito individual, la concentración de la producción artística, la sede del disfrute del tiempo libre y el ámbito de cruce de las culturas aportadas por las múltiples corrientes migratorias. Este espacio de multitudes que se desplazan de un lado a otro estará, asimismo, signado por una aguda diferenciación social. Es esta una ciudad violenta en la que el desarrollo capitalista rápido y salvaje imprime sus conflictos. La primera reacción de los sectores populares ante este estilo de desarrollo serán las organizaciones sindicales y las huelgas y movimientos de protesta con los que el proletariado obtendrá sus primeras reivindicaciones sociales.

Desde el espacio rural y la burguesía se construirá un imaginario ambivalente de la ciudad. Por un lado infundirá temor, en tanto ámbito laberíntico de violencia, pecado y desorden y, por el otro, aparecerá como la atractiva vidriera de las innovaciones y el confort. La reclusión en el espacio privado y en la vida familiar, la valorización del orden asimilado al modelo de vida burgués frente a la inseguridad que provocan estas metrópolis en aquel imaginario, consagran la separación entre la esfera pública y la privada como la forma natural de la vida urbana.

El cine nace vinculado a los procesos de metropolización. En un principio será percibido por la burguesía como pasatiempo banal del “vulgo”, o bien como instigador de la inmoralidad, el desorden y el pecado. La censura cinematográfica se irá codificando de manera paralela a la conversión del cine en industria, precisamente por su gran poder de penetración en los sectores populares. Ya en 1915, la Corte Suprema de los Estados Unidos expide una resolución que niega al cine las libertades constitucionales garantizadas a la prensa.³

3 “No puede dejar de tenerse en cuenta que la exhibición de películas es lisa y llanamente un negocio. (...) Son meras representaciones de sucesos, ideas y sentimientos divulgados o conocidos; sin dudas vividas, útiles y entretenidas, pero (...) con el poder para ello, capaces de hacer el mal, con mayor razón a raíz de su atractivo y modo de exhibición”. (del fallo respectivo, citado en Williams; 1997).

En el ámbito de la vida familiar, la fotografía dará lugar al coleccionismo, antes privilegio de las clases aristocráticas. El album de fotos estará al alcance de las clases medias y aún de las populares. El retrato, heredado de la pintura, servirá para conservar, coleccionar y transmitir la memoria de la historia familiar, tanto al burgués en ascenso como al inmigrante pobre que aspira a testimoniar su nueva vida para comunicarse con la familia lejana.

El fonógrafo introduce en el hogar, a principios del siglo XX, la revolución musical que se había experimentado a fines del siglo XIX. Los hallazgos estéticos y técnicos habían impulsado la creación de gran número de orquestas, pero, simultáneamente, se producía el alejamiento del público de las salas. Los índices de venta de discos trepan a 100 millones en 1921, dando cuenta del auge del gramófono (en 1914 la cuota era de seis unidades anuales). Escuchar música en discos y hojear el album de fotos pasan a ser las formas privadas del entretenimiento, por cierto mucho más accesibles que las practicadas anteriormente por la aristocracia (Flichy; 1993).

En vísperas de la Primera Guerra Mundial, la pasión por la música de jazz entre la población blanca de los Estados Unidos -antes exclusivamente relegada a los negros- erige a la industria fonográfica en una industria tan potente como la editorial en la época de oro de la prensa. El album de fotografías y el fonógrafo constituirán el centro del entretenimiento hogareño, hasta que la televisión los desplace (Ibidem).

“Moderno” en lo cultural, el burgués urbano sostendrá ideas y valores conservadores en lo político, en un contexto de rápidos y desconcertantes cambios. Frente a él se alzarán la amenazante figura de un proletariado organizado y progresista en lo político, pero cuyo acceso al consumo cultural se regirá por parámetros estéticos conservadores.

La imagen discursiva que el primer sector construye acerca del segundo hace de la diferencia estética y cultural una frontera de separación, en realidad originada en la distancia social. La exclusión socioeconómica se legitimará por la descalificación cultural. En

las poblaciones signadas por estas tensiones encontrará el cine sus públicos, viniendo a alterar, con un sentido democratizador, la ecología cultural de las ciudades.

El salto del cinematógrafo de su etapa artesanal a la de industria se despliega en el escenario multicultural y conflictivo de la metrópolis de la sociedad industrial de principios del siglo XX. Esta transición no será fácil. Al prejuicio, que le adjudica un carácter no artístico por el origen mecánico de su técnica de representación, se añadirá su inserción primera en los ámbitos privilegiados de la cultura popular -la feria y el vaudeville- y el hecho de constituir el consumo cultural preferido de las masas. Recién llegadas a las ciudades y con frecuencia portadoras de una lengua y una cultura extranjeras, aquellas encontrarán en las primeras salas de cine -*nickel's odeon* en los Estados Unidos- el espacio colectivo para la puesta en común de sus sueños de progreso y bienestar. Este origen plebeyo del cine impulsará la incorporación a las primeras obras filmicas de los códigos del melodrama, provenientes del teatro popular, con los que sus públicos iniciales ya estaban familiarizados.⁴

El itinerario de las crisis cíclicas del cine marcará su progresivo desarrollo, como industria y arte, estableciéndose entre ambos términos una dicotomía que aún persiste. Desde estos polos el primer lenguaje audiovisual va dibujando el perfil de una historia inédita dentro del campo artístico.

La dimensión histórica del cine

Sin ser la relación cine-historia mecánica o refleja, sino dialéctica y mediada, por su propia naturaleza el cine no puede divorciarse de las sociedades y culturas de las cuales surge, de las ideologías pevalecientes en ellas, ni de los imaginarios sociales que las sustentan. En tal sentido, el patrimonio fílmico, por presencia u omisión, constituye siempre un documento que remite a la memoria histórica de las distintas sociedades.

⁴ Cabe apuntar que en las décadas del 20 y el 30, solo en los Estados Unidos, el público semanal de las salas de cine oscilaba entre 50 y 70 millones de personas (Sadoul; 1980).

Ausencias y presencias identificables en el mismo dan cuenta, no solo de las opciones artísticas o estéticas de los realizadores y de las limitaciones impuestas por los modos de producción del propio campo en cada espacio y tiempo históricos, sino también de aquello que una sociedad quiere o no ver de sí misma; de lo que está dispuesta a confesar y lo que rechaza, prefiere disfrazar, o mantener oculto (Ferro; 1977).

El teórico francés Marc Ferro distingue tres posibilidades de abordaje de la relación entre cine e historia:

“Lejos de limitarse a una crónica mejorada de las obras, o a la evolución de los géneros, la relación cine-historia analiza, a la vez, la función del cine en la historia, su relación con las sociedades que lo producen y consumen y el proceso social de creación de las obras; el cine como fuente y hogar de la historia”. Agrega Ferro: “Agente y producto de la historia, el cine y el campo cinematográfico mantienen con el público, con el dinero y con el Estado, una relación compleja que constituye uno de los ángulos de su historia.” Respecto de las características del cine que hacen a su peculiar relación con la historia, subraya, “No se puede disociar el arte de la industria, el estilo del contenido, la evolución de los géneros de la de las sociedades” (Ibidem).

Como sostiene Ferro, ya sea en la vertiente documental como en la de la ficción, el análisis de las películas realizadas en distintas épocas, aún de las consideradas “malas”, permite identificar costumbres, modas, comportamientos, problemas, ideas, creencias de la realidad histórica de la cual surgieron, con mayor intensidad y transparencia que el relato histórico escrito. Cabe recordar que, desde su invención, las cámaras de cine han estado presentes en todos los acontecimientos importantes experimentados por las distintas sociedades del mundo a lo largo del siglo XX.

El cine está sujeto, quizás como ningún otro campo artístico, a las políticas -económicas, comerciales, industriales, culturales, etcétera-

que imperan en los países donde se produce, así como a la cada vez más compleja red de relaciones entre los sectores involucrados en el mercado cinematográfico y audiovisual en general: producción, infraestructura tecnológica, distribución y comercialización, promoción, exhibición. Su suerte es influenciada por la evolución tecnológica que, particularmente a partir de mediados del siglo XX con la aparición de la televisión, se ha orientado hacia las industrias y servicios del complejo informativo-comunicacional electrónico. Asimismo, todos los fenómenos sociales repercuten en él; las migraciones y los cambios en la composición del público, las transformaciones que experimentan las ciudades y las formas de vida; los cambios en las costumbres y valores; en suma, las crisis y tensiones de diversa índole por las que atraviesan las sociedades.

Otra fuente de mediaciones son los conflictos institucionales y personales propios del campo; la competencia, en muchos casos salvaje, entre empresas; entre productores y directores; entre éstos y los sindicatos, de aquellos con los distribuidores, de las estrellas por los roles y sus créditos en las películas, amén de las tensiones al interior de los equipos, entre técnicos, guionistas, escritores, directores, productores, a las que se agregan la intervención de los críticos, publicistas, especialistas en marketing, las imposiciones de los ejecutivos de los estudios y de los distribuidores, las presiones políticas, etcétera, etcétera.

Un factor destacado en esta larga lista de mediaciones es la censura. La más obvia y directa es la ejercida por los poderes políticos. Especialmente obsesiva con la imagen en movimiento en épocas de turbulencias sociales, sean guerras, revoluciones, golpes de estado, crisis económicas o movilizaciones populares, la censura ideológica ejercida por el poder político suele invocar sentimientos nacionales, valores religiosos, o bien la defensa de “la moral y las buenas costumbres”. Junto a esta censura manifiesta, codificada por el poder político, existe otra solapada y de tipo institucional como la que practican las empresas productoras. Tras la invocación a una “protección” de los imaginarios populares -a los que se supone poco cultivados o cuasi infantiles- o la excusa de una mayor eficacia

“dramática” para capturarlos, la censura cinematográfica -sea encubierta o manifiesta- es una de las formas de *vigilancia* con la que el poder procura incidir en la modelación de dichos imaginarios mediante el control de las imágenes.

En los filmes de la vertiente historiográfica, la reconstrucción de acontecimientos del pasado y la fantasía, la realidad y la ficción, funden sus límites, prestándose con frecuencia a una ideologización extrema de lo real, ya sea por conveniencia política o bien derivada de las exigencias dramáticas del relato fílmico.

También algunos personajes, reales o creados por la literatura o el mismo cine, inscritos en ciertas contingencias históricas, han generado una zona difusa entre historia y mito, donde realidad e imaginación se funden para dar nacimiento a nuevos arquetipos. Tal el caso del gaucho en la Argentina, a cuya construcción simbólica contribuyeron personajes ficcionales como el Martín Fierro, del poema de José Hernández, y otros basados en seres que tuvieron existencia real, como Juan Moreira o Don Segundo Sombra. Este último construye el arquetipo gauchesco en las antípodas de los dos anteriores.

En tanto el relato histórico -sea científico, literario, cinematográfico o periodístico- es, en todos los casos, una interpretación de hechos del pasado efectuada en el presente, bajo la influencia ideológica de éste o directamente en función de un determinado interés político, no puede adjudicarse al cine la exclusiva responsabilidad de “tergiversación de la historia”. Los filmes que tratan temas históricos son, en general, precedidos por las versiones previamente instaladas en el imaginario colectivo del episodio abordado. Hecho del cual deriva, en gran medida, su éxito de público. El cine conducirá a reforzar o naturalizar dichas interpretaciones y solo en casos excepcionales, a revisarlas críticamente. Este es, en particular, el caso de los movimientos cinematográficos de ruptura.

El discurso fílmico histórico, ya sea que proponga como arquetipo al héroe individual o al “pueblo” -con sus líderes, héroes anónimos

y gestas- en el género épico o en el de acción, asume una función eufemística de la palabra innombrable de manera directa: política (Ferro; 1991).

Algunas veces, la recurrencia a la historia se presta para evadir la realidad de un presente conflictivo y hasta incomprensible, o bien a la censura impuesta al tratamiento del mismo. Aún cuando se recurra a máscaras generísticas, la referencia crítica a ciertas realidades del presente suele ser inevitable por el solo hecho de mostrarlas, aunque sea como telón de fondo de la trama. Puede que se lo haga o no intencionalmente, pero la propia lógica del realismo cinematográfico transmite “datos” de los espacios enfocados, que un espectador sagaz suele detectar.

Otra vertiente del film histórico es la que traza una parábola. Ubica ciertos conflictos humanos universales que, precisamente por ello, tienen puntos de contacto con los actuales, en espacios y tiempos imaginarios o remotos. En este caso, la historia cumple, por sustracción, una doble función: eufemística y alegórica. Remite a lo político a través de la fábula y la alegoría.

Aunque muchos conflictos sociales y del propio campo del cine sean visibles y otros permanezcan soterrados, todos ellos forman parte de las condiciones de producción, cinematográficas y extra-cinematográficas que, no solo determinan el *posible filmico* de cada época, sino también dejan sus huellas en el discurso producido: las películas. Puede así constatarse que en las diferentes condiciones de producción del cine documental, en general realizado fuera de la industria y dirigido a objetivos distintos del de mero entretenimiento, reside la posibilidad de una mayor libertad que en el cine de ficción, en general atado a ella.

La perspectiva de análisis que propone Ferro es abordar al cine, no en cuanto objeto cultural final -obra de arte- sino adoptando como punto de partida el film en calidad de *suceso* o *síntoma*, que permite reconstruir las condiciones -cinematográficas y sociales- en las cuales fue producido. Este tipo de análisis del

corpus cinematográfico de un período permite identificar en los distintos niveles de las obras -narrativa, ubicación espacio-temporal de la acción, personajes, opciones en materia de códigos; encuadres, iluminación, movimientos de cámara, etcétera- referencias a dichas condiciones. La dimensión simbólica del discurso fílmico puede connotar, tanto apologías o críticas encubiertas a determinadas circunstancias políticas y sociales, como anticipaciones. Caso, éste último, bastante frecuente en la historia del cine.

Si la historia del cine porta en cada obra que la constituye las huellas de los conflictos históricos e imaginarios de la sociedad de la cual surge, ella en sí misma sintetiza una historia en mayor o menor grado conflictiva. En algunas ocasiones, ésta ha llegado a ser en extremo violenta (como la denominada “guerra de las patentes”, desatada por el trust de Edison contra los productores independientes). Por tal motivo, algunas opciones aparentemente artísticas o estéticas son en realidad “marcas” de aquellos conflictos que obedecen a decisiones, conscientes o inconscientes, de quienes participaron en la elaboración del film, o a contingencias no previstas al momento de rodarlo.

Desde tales condiciones históricas se han producido el patrimonio fílmico conocido y el lenguaje del cine. Las reflexiones teóricas sobre ellos son, a su vez, mediadas no solo por los avatares propios del campo de producción cinematográfico, sino también por otras instituciones, académicas, periodísticas, editoriales, estéticas, políticas, filosóficas, etcétera, de cada época. En ningún caso, las elaboraciones teóricas pueden considerarse “incontaminadas” de influencias ajenas a las obras fílmicas que las han motivado, aunque en algunos de ellos esto sea más explícito que en otros.

Desde esta perspectiva, aludir a los “movimientos de ruptura” no supone ubicar a la tradición cinematográfica -o al cine instituido- como constante sujeta a un desarrollo lineal, conforme a un patrón evolucionista. Por el contrario, toda tradición se construye sobre avances, retrocesos, desvíos y conflictos que contienen de manera

más o menos larvada algunos componentes que potencialmente la niegan. El desarrollo de estos componentes requiere de la innovación, que tensiona los límites impuestos por aquella al campo, así como de un retorno a ciertas fuentes del pasado, el cual es resignificado, tanto de cara a las condiciones presentes como con respecto al proyecto que cada movimiento sostiene hacia el futuro. Es, precisamente, la imbricación de estos tres tiempos la que posibilita a los movimientos de ruptura trascender al cine instituido en cada tiempo y espacio históricos. Se trata de una *tradición selectiva* o de la selección e incorporación de ciertos aspectos de la tradición, en tanto cumpla el requisito de ser funcional al nuevo proyecto en el cual se la inscribe.⁵ El neorrealismo y el cine de autor de la *nouvelle-vague* constituyen ejemplos paradigmáticos al respecto, en tanto quienes serían sus principales exponentes se dedicaron de modo explícito y sistemático al análisis de los filmes producidos en distintas épocas y latitudes, con el propósito de seleccionar de las obras y directores del pasado aquellos elementos germinales que les ayudaran en la tarea de *refundación* que se habían propuesto.

El cine hegemónico no está exento de esta dinámica, dado que practica una apropiación selectiva de ciertos componentes innovadores de diversidad de autores y movimientos, cuando han tenido éxito de público, para resemantizarlos a la luz de su propia tradición y de su proyecto. La dimensión política está presente en uno y otro caso. En esta dinámica, que supone la existencia de invisibles vasos comunicantes entre el cine instituido y el que lo niega, se produce la historia del cine en cuanto arte e industria, lenguaje artístico e institución.

5 Raymond Williams utiliza el concepto de tradición selectiva para referirse a “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. Desde esta perspectiva, la tradición selectiva, en el marco de la construcción de una hegemonía alternativa, cumple un papel que subvierte la tradición o el orden dominantes. Por otra parte, la apropiación de la tradición es siempre selectiva, ya que, como bien señala el mismo Williams: “Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante incluyen o agotan toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (Williams; 1980).

Cine y cambio social

De las vanguardias artísticas a las masas

La reacción anti-académica de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX encontrará en las posibilidades expresivas del cine un terreno abierto a la imaginación que éstas se lanzarán a explorar. Pintores, poetas, músicos, dramaturgos, directores de teatro, actores, poetas, literatos, salen del aislamiento de su propio campo y abordan la producción de algunas películas o instalan laboratorios de experimentación, procurando ampliar los límites que la incipiente industria empezaba a establecer para el cine.

Asu vez, las tempranas cinematografías nacionales -soviética, alemana, francesa, italiana, inglesa, sueca, etcétera- aportan innovaciones que rápidamente son resemantizadas desde el polo industrial. Éste se irá concentrando progresivamente en Hollywood, para constituir allí la gran usina procesadora de innovaciones de orígenes diversos. Los productores pioneros adoptan ciertos criterios para la incorporación gradual de novedades, sobre la base de la reiteración de fórmulas probadamente exitosas y el acaparamiento del mercado interno por la producción endógena en gran escala, al tiempo que encaran una agresiva política comercial transfronteras. Amortizar las inversiones en el mercado nacional les permitió construir una sólida plataforma de lanzamiento para expandirse hacia otros mercados mundiales, en primer lugar los europeos, e imponer reglas de comercialización con las que otras cinematografías nacionales no podían competir.

Desde las primeras “cintas” que no duraban más de 10 minutos, el cine se inscribe en la dinámica de transnacionalización y concentración propia de las industrias culturales. Por las características -industriales- de su producción, las películas se comercializan a escala multinacional. Mientras el costo de la “matriz” es rígido, dado que es elevado, constante y no puede disminuirse por la alteración de los factores de la producción, el de edición de copias es reducido y las posibilidades de reproducción del original son casi infinitas. La flexibilidad para amortizar los costos y obtener

ganancias reside exclusivamente en la agregación de los circuitos de exhibición. Esto implica que las decisiones que se adoptan en la etapa de producción están, en gran medida, orientadas por las hipótesis de comercialización en los mercados mundiales. Salvo contados países – los Estados Unidos, India, China- en el resto del mundo los mercados nacionales, por sí solos, hacen insostenible la continuidad de la producción cinematográfica de no mediar los sistemas de ayuda del Estado.

Desde esta temprana comprobación, la institucionalidad del arte cinematográfico -que se verifica hacia 1915- selecciona algunas opciones artísticas descartando otras, sistematiza el formato de la obras y determina que la forma “natural” del cine es la película standard tal como hoy la conocemos, es decir, una obra de una duración promedio de 80 a 120 minutos, sustentada en un argumento ficcional adscripto a una opción generística identificable por el público, representada por actores que los grandes estudios se ocupan de lanzar a la fama -mediante el *star-system* como efectiva estrategia de marketing- y distribuida en “paquete” junto con otras, a través del pago de un alquiler por períodos establecidos cuyo monto oscila según las dimensiones de cada mercado nacional.

Si bien la relación actual con la imagen en movimiento se ha modificado, permanecen en ella ciertas marcas primigenias, en tanto los espectadores no se relacionan solo con una obra cinematográfica -o con un sistema de códigos- sino también con las instituciones que la producen. Esta *relación institucional* implica una función de control social que remite a la conflictiva relación entre código y mercado.⁶ Término que la institución artística rechaza, aunque el mercado esté en la base del desarrollo del campo artístico como esfera autónoma, desde que se liberara de la subordinación a las funciones religiosas que le adjudicara el medioevo.

6 Al respecto apunta Alberto Abruzzese “(...) un sistema de códigos no comporta únicamente una determinada organización de los sistemas de la imagen al fin productivo (es decir de la comprensión como cualidad de la mercancía), sino que también realiza una función de control que engloba a todos los ciclos de los mensajes (...). Es así como, progresivamente, del film originario se llega a su enriquecimiento ‘espectacular’ programando las variaciones de los códigos, con respecto a la variación del público, o sea, a su composición real” (Abruzzese; 1976).

La existencia del cine no puede imaginarse sin los cambios en la estructura social que alumbran a la sociedad de masas y dan lugar al primer mercado ampliado de consumidores de bienes culturales. Las transformaciones que entonces experimentan las instituciones que rigen los procesos de producción-circulación cultural -y, por supuesto, las que tienen lugar en las formas de vida- instituyen un valor simbólico por completo novedoso y ajeno al mundo artístico precedente: la igualación social, o la ilusión de ella, a través del consumo cultural.⁷

La percepción de la naturaleza mercantilizada de la imagen audiovisual está íntimamente relacionada a su carácter de espectáculo producido por las industrias culturales del campo respectivo, en el proceso de desarrollo industrial regido por los métodos tayloristas de las sociedades europeas y norteamericana entre fines del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. De allí que el análisis de los productos originados en los modos de producción seriados de aquellas no puede circunscribirse únicamente a la dimensión estética o a la discursiva, sino que ha de incluir también a las dimensiones económica y política, los modos de producción, los procesos de circulación y consumo y las políticas del Estado, cuya incidencia en la cantidad y las características de las obras producidas es insoslayable.

Con el advenimiento del cine, las diferentes instituciones artísticas se vieron forzadas a tomar en cuenta las mutaciones que tenían lugar en las sociedades y el nuevo *sensorium* que en ellas se gestaba al que, por cierto, aquel contribuyó. Esto fue comprendido por Walter

7 Según afirma Pierre Bourdieu, “La contemplación pura (en contraposición a la ‘ingenua’) implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello mismo una ruptura social”. La reticencia o el rechazo a las manifestaciones del arte “culto” por parte de las clases populares obedecería así, tanto a la desigual apropiación del capital cultural por parte de éstas, como al hecho de que las mismas no dan cabida a un deseo profundo de aquellas: ‘el deseo de participación’. Ya que toda manifestación artística crea su público -las disposiciones con que debe ser aprehendida- en la preeminencia dada a las formas estéticas de las obras por sobre su funcionalidad, así como a la disposición puramente estética frente a las disposiciones ordinarias -características del arte culto- residiría la génesis de dicha ruptura social. “Todo ocurre -agrega Bourdieu- como si la ‘estética popular’ estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función, o, si se quiere, en el rechazo del rechazo que se encuentra en el propio principio de la estética culta, es decir en la separación entre las disposiciones ordinarias y la disposición propiamente estética” (Bourdieu; 1988).

Benjamin, a quien, más que preocuparle cuánto de degradación de la *alta cultura* había en la *cultura de masas* -perspectiva adoptada por Adorno y Horkheimer, sus colegas de la Escuela de Frankfurt-, le interesó analizar qué significaba socialmente la pérdida del *aura* -sustentada en la contemplación de la obra artística original e irreplicable y portadora de una tradición- a partir de la reproductibilidad técnica del arte (Benjamín; op.cit.).

La ruptura de aquella tradición, primero por la fotografía y después por el cine, implicó la abolición del precepto de autenticidad que venía guiando al arte, modificó su función social y supuso una nueva forma de apreciación, tanto del arte como de la realidad. Según Benjamin, en esta nueva forma de apreciación del arte coinciden la actitud crítica y la fruitiva, las cuales fueran disociadas por la tradición pictórica. En lugar de la inmersión del observador en la obra -usual ante la pintura- el cine provoca el efecto contrario: “la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística” (Ibidem). Esta perspectiva de análisis ubicará al cine y a la fotografía, antes que en exclusiva calidad de nuevos medios de expresión artística, como una verdadera revolución en las formas de circulación y consumo cultural que provoca una reestructuración del campo cultural en su conjunto, sus modos de organización, su institucionalidad y funciones, así como sus relaciones con la sociedad.

Para Benjamín, el proceso de masificación de la imagen se concreta cuando la industria cultural -en cuanto institución- toma a su cargo la regulación de las funciones de la imagen-mercancía, en relación con las nuevas necesidades de las masas-mercado. Esto lleva a ubicar a la dimensión estética, no como cualidad unívoca de la obra sino atribuible a su proceso integral de producción-apropiación -históricamente modelado- y a la función social que la misma cumple en su puesta en contacto con el público.

El autor establece el carácter de *mediación* de la producción cultural masiva, ubicando en la posibilidad de reproductibilidad técnica el hecho novedoso y revolucionario del arte moderno. Utiliza la expresión “arte multiplicable” para legitimar esa porción de la producción artística

-fotografía, fonografía y cine- que aún mucho tiempo después de su aparición será peyorativamente denominada “copia” por algunos críticos y teóricos (Ibidem).

El trasfondo de su enfoque es el socialismo, que también implica un cambio en virtud del cual las masas acceden al consumo cultural, a diferencia de sus pares de Frankfurt, que fundan su visión hiper-crítica de la industria cultural y la cultura de masas en el nazismo. El desplazamiento del eje de análisis que introduce Benjamin es claro: del lenguaje al mercado y de la estética a las relaciones sociales, hecho que “reprime” -hoy diríamos relativiza- el valor cultural de la obra en sí, la que al socializarse se desacraliza. El objeto de análisis es, desde esta perspectiva, la relación obra-espectador, arte-sociedad. Enfoque anticipatorio en varias décadas de las elaboraciones teóricas posteriores y de particular importancia en el caso del cine.

El concepto de mediación será retomado más tarde por Edgard Morin y, en América Latina, por Jesús Martín-Barbero, para explicar, en el primer caso los procesos antro-po-psicológicos que ponen en marcha la imagen en movimiento del cine y, en el segundo, el carácter que asume la cultura masiva en relación a la dinámica social.

La fotografía impone el retrato como

“la forma artística más adecuada para las necesidades individualistas, para la vanidad autocomplaciente y para la ritualidad social de la nueva burguesía ascendente de la Francia de mediados de siglo (que) reemplazó con ventaja técnica y con economía la artesanía del retrato pintado en miniatura que se colocaba en tapas de polvera, medallones, etc” (...)”También se ha estudiado hasta qué punto el laborioso retrato fotográfico primitivo, sometido a la exigencia de largas poses, fue tributario de la estética y la retórica de la pintura académica”, como observa Gisele Freund (citada en Gubert, 1969).

A diferencia del retrato pintado, la fotografía ofrece una mayor accesibilidad que impulsa distintas formas de circulación y uso, las

cuales comprenden desde el periodismo, la ciencia y la publicidad hasta el ámbito privado o familiar. Estas nuevas formas de uso de la imagen implican una mutación de las funciones sociales que venía cumpliendo la pintura académica.

Las características esenciales que se asocian para hacer de la fotografía una novedad revolucionaria dentro del campo de la comunicación icónica son, según Gubern: la génesis no artesanal, sino automatizada de la imagen, su reproductibilidad ilimitada y la democratización de la producción de imágenes, debida al rápido abaratamiento del medio y a la simplificación técnica de su uso (Gubern; op.cit.).

El cine comparte con la fotografía la génesis mecánica de la imagen y la posibilidad de múltiples copias, pero democratiza el consumo más que la producción, ya que ésta sigue atada a procesos complejos y costosos. Sin embargo, como apunta Gubern, aporta otros rasgos no menos importantes:

- Autonomiza la reproducción del espectáculo de la presencia física de sus actores y “trae” a los espectadores hechos, acciones, paisajes y procesos alejados de su experiencia cotidiana, o bien inaccesibles para el común del público.
- Instala una nueva forma de apreciación, en tanto “traduce” la tridimensionalidad teatral con los actores en vivo a la bidimensionalidad de la imagen proyectada en la pantalla plana, que adquiere, no obstante, mayor realismo que aquella.
- Construye su realismo, no como derivado directo del mundo natural, sino de la máquina. Es decir, establece nuevos principios de autenticidad y *códigos de verosimilitud* que modifican la relación con el mundo representado. La reproducción mecánica -de origen fotográfico- hace suponer que lo mostrado en la pantalla es copia fiel del original, sucedió o pudo haber sucedido realmente inclusive en el caso de la ficción.

- Mantiene del teatro el modo de consumo colectivo, pero popularizándolo (Ibidem).

El cine de ficción de los comienzos es tributario de la tradición teatral; por ejemplo, la puesta en escena con la cámara fija en largas tomas desde un punto de vista estable que confina el movimiento al interior del cuadro, con entradas y salidas laterales de los personajes, la escasa utilización del montaje y la incorporación de trucos procedentes del ilusionismo teatral, pero provoca a la vez una ruptura con ella.

La adopción por el cine del melodrama teatral y de la narrativa de la novela del siglo XIX debe verse no solo como una opción artística y/o mercantil. En primera instancia, se trata de la apropiación de una ideología pre-industrial, que expresa un imaginario que forma parte del tejido significativo estructurador de la vida social, estableciendo relaciones de interpenetración y conflicto con el imaginario urbano moderno.

Gubern señala que, al incorporarse el sonido, el cine está en condiciones de alcanzar su madurez estética. El acoplamiento del sonido a la banda de imagen posibilitó:

- La continuidad y mayor fluidez narrativa al eliminarse los cartones escritos intercalados en el desarrollo de la acción.
- La introducción de un narrador en *off*, de los diálogos y del universo acústico, que acentuó el realismo de la representación dramática y confirió unidad a las escenas.
- La posibilidad de apelar a la voz para representar elementos ausentes del cuadro, sin necesidad de mostrarlos y con ello, una economía icónica.
- La valoración dramática de los ruidos, de la música y, sobre todo, del silencio y, en tal sentido, el uso de los planos sonoros.

Estas novedades que, supuestamente, aproximarían la estética del cine aún más a la del teatro, derivaron en un mayor desapego de

la misma. Al perfeccionarse las técnicas del montaje y la sintaxis cinematográfica, e incrementarse las posibilidades de ubicuidad de la cámara, también fue posible salir de los espacios cerrados o alternarlos con los exteriores, variar los ángulos de visión y la dimensión de los planos, alterar el ritmo y el orden lineal del relato y proporcionar una nueva percepción del espacio y del tiempo. La apropiación, por el cine de ficción, de ciertos códigos de la novela del siglo XIX, no solo en cuanto a la adopción de un argumento sino también en el manejo del espacio y de los tiempos y en la mirada sobre el mundo, “hace posible no leer o escuchar historias, sino verlas contar” (Ibidem).

Estos recursos expresivos, más artificiales con respecto a la percepción directa del mundo real y a los utilizados por el teatro y la literatura naturalistas, perfeccionan la *verosimilitud* del relato fílmico; o sea, la *sensación de verdad* acerca de lo visto y escuchado.

El aporte revolucionario del cine es instituir un nuevo régimen de *verosimilitud*, a partir del cual la construcción de los imaginarios sociales torna porosa la línea divisoria entre *verosimilitud* y *verdad*. De esta relación entre imagen e imaginario no solo surgen nuevas formas de representación del mundo, sino también de producción de lo real.

El cine logra una simbiosis entre ‘realidad’ y ‘ficción’ de una magnitud cualitativamente superior a la provocada por la novela y el melodrama teatral, reclamando *disposiciones* que van más allá del momento de la apreciación o de la fruición estética ante la obra. Ellas invaden la esfera de la vida cotidiana, muchas de cuyas alternativas pasan a ser experimentadas como “una película”. Hecho que se verifica con especial contundencia en la interpenetración que el imaginario produce entre los caracteres dramáticos de la ficción y la personalidad adjudicada a ciertas personas reales, en primer lugar -aunque no exclusivamente- a los actores que representan a determinados personajes. Estas no pueden considerarse meras ilusiones, dado que los sentidos así contruidos producen “lo real” en cuanto fenómeno significativo, es decir, humano.

Si bien la industria cinematográfica es factible cuando la ampliación y la segmentación de los mercados orienta los procesos de selección y sistematización de determinados códigos y formas de producción y circulación de las películas, haciendo que ciertas opciones sean desechadas y otras incorporadas en carácter de *códigos cinematográficos*, recién se otorgará al cine el reconocimiento social de campo artístico y a los directores de artistas, cuando se individualice a éstos como creadores de manera independiente de la institucionalidad de la industria. A esta mutación contribuirán los movimientos cinematográficos de ruptura.

La temprana bipartición entre el cine dirigido a registrar (o documentar) la realidad y el orientado a expresar emociones, sentimientos y pensamientos de personajes imaginarios sienta las bases de los géneros cinematográficos. La sistematización de los mismos es la forma artística que asume la lucha por el control de los mercados mundiales desde el polo industrial, en el marco de una fuerte competencia entre las empresas productoras de un lado y otro del Atlántico.

La *subversión generística* respecto al cine instituido se presenta como el rasgo más visible de los movimientos de ruptura. La misma no debe subestimarse o confinarse exclusivamente a la dimensión estética, ya que suele contener cuestionamientos que la trascienden. La ruptura de la narrativa tradicional sustentada en el sistema de géneros supone un *extrañamiento* dirigido a establecer una nueva forma de relación obra-espectador. Sobre la base de estas búsquedas, cada uno de los grandes movimientos transformadores establece nuevos criterios de verosimilitud -o *posibles filmicos*-, los cuales responden, a veces de manera anticipatoria, a los cambios de los imaginarios colectivos que tienen lugar en los períodos de crisis de las distintas sociedades.⁸

El *posible filmico* de un período histórico puede diferir bastante -y de hecho difiere- del de otro. Distancia que señala, por presencia

8 Tema analizado por el teórico Siegfried Kracauer con respecto al cine alemán del período en que surgió y evolucionó el expresionismo. Mediante un minucioso estudio, el autor corrobora su hipótesis de que "analizando el cine (expresionista) alemán se pueden descubrir las profundas tendencias psicológicas que predominaron en Alemania de 1918 a 1933", las cuales permitirían explicar el posterior advenimiento del nazismo (Sorlin; 1977).

o ausencia, el “posible” socialmente perceptible, remitiendo a los factores que hacen que ello sea así. Si las películas que problematizan la tradición instituida logran captar al público con cierta continuidad y persistencia, es porque el nuevo verosímil que proponen interpela a los imaginarios sociales, también en proceso de cambio. Esto significa que un nuevo régimen de verdad pugna por instituirse en la sociedad.

Del poder de la imagen al poder del imaginario

El cine produce una nueva sociabilidad que anticipa las formas de construcción de las identidades colectivas que caracterizarán a las sociedades a partir del siglo XX. Dicha sociabilidad imprime a la obra la tensión entre un lenguaje regido por códigos constantes y la impronta original del autor, obligando a repensar la función social del arte y el concepto de estética.

Además de la desacralización de la obra, ya señalada por Benjamin, esto tendrá vastas consecuencias. Una de ellas es que se torna irremediabilmente perimida la división entre “contenido” y “forma”, que había preocupado a los teóricos del arte hasta comienzos del siglo XX. El lenguaje audiovisual sutura la distancia entre significado y signifiante; en él todo significa.

Esta cualidad de la fotogenia cinematográfica confiere a la relación obra-espectador características diferentes de las de otras artes. Proyectar en espectáculo una imagen percibida como doble o reflejo de lo real -una imagen de origen mecánico-, capaz de encadenar fantasías e imaginarios sociales, significaciones y afectividad, es decir re-presentar -literalmente: restituir presencia- remite a una homología con los dispositivos de la mente humana, antes que con respecto al referente mostrado.

La inmaterialidad de la imagen no solo re-presenta al mundo material para develar nuevos aspectos de lo ya conocido, sino también, a los misteriosos “movimientos del alma” que en ella se reconocen, adquiriendo así presencia y sentido (Morin; 1957).

Al igual que los pensadores de Frankfurt, Edgar Morin percibe que la cultura de masas se organiza en complejos industriales interrelacionados al modo de un sistema, pero a diferencia de aquellos, verá en éstos, y particularmente en el cine, una capacidad de mediación entre la realidad y el imaginario colectivo, más vinculada a las necesidades de ensoñación e identificación propias del ser humano, que a las innegables razones económicas que guían a los *managers* de aquella.

Le preocupa a Morin analizar las homologías entre procesos psico-antropológicos universales como los de proyección, identificación y transferencia y el cine, en calidad de uno de los fenómenos comunicacionales más complejos de la sociedad moderna.

“Extraordinaria coincidencia antropológica: -escribe- técnica de un mundo técnico, reproducción físico-química de las cosas, producto de una civilización particular, la fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal; contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado naciente. (...) El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita en el siglo XX el doble originario. Es una maravilla antropológica. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen como reflejo exacto de la vida real” (Ibidem).

En virtud de las funciones reguladoras que cumple la relación código-mercado, la obra fílmica existe para el espectador a condición de que el espectador exista para ella. El público -o la masa dispersa- podrá sumergir en sí el flujo de la obra, en tanto ésta le proporcione la posibilidad de activar la máquina de la mirada: su propio imaginario. Esto habla tanto de una relación de complicidad obra-espectador en la dimensión artística -la aceptación de los códigos de verosimilitud propuestos por el film-, cuanto de una íntima simpatía, en la dimensión psicológica: el ritual de conferir presencia y reconocimiento a lo semejante. Ambas participan por igual de la construcción del sentido.

“La magia corresponde no solo a la visión pre-objetiva del mundo -apunta Morin-, sino también a una etapa pre-subjetiva del hombre. El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica. El antropocsmomorfismo que ya no llega a asirse a lo real, bate las alas en lo imaginario. (...) Así, toda nuestra vida de sentimientos, deseos, temores, amistades, amor, desarrolla toda la gama de los fenómenos proyección-identificación, desde los estados anímicos inefables hasta las fetichizaciones mágicas. (...) podemos ahora desenmascarar la magia del cine, reconocer en ella las sombras proyectadas, los jeroglíficos de la participación afectiva. Mejor aún, las estructuras mágicas de este universo nos hacen reconocer sin equívocos las estructuras subjetivas. Los procesos de proyección-identificación que están en el corazón del cine, se hallan evidentemente en el corazón de la vida” (Ibidem).

En 1914, Ricciotto Canudo⁹ publica el *Manifiesto de las Siete Artes*, la primera obra sobre estética cinematográfica, escrita en 1911 en contacto con las experiencias y teorías de las vanguardias futuristas. Allí expresa:

“El cine es un arte nacido para la representación total del espíritu y el cuerpo, un drama visual hecho con imágenes, pintado con pinceles de luces (...) El cine, multiplicando las posibilidades de expresión a través de la imagen, es un lenguaje universal” (Canudo, en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; 1993).

La universalidad del lenguaje del cine es susceptible de interpretarse en dos sentidos. Universalidad del lenguaje de la imagen, cuyo realismo implícito en los códigos que utiliza induce a suponer que la decodificación para la producción de significados -a diferencia

9 Nacido en Bari (Italia) en 1879, Canudo emigró a París en 1902. Fue él quien acuñó el término “séptimo arte”, ubicando al cine como lenguaje total, culminación y síntesis de todas las artes precedentes y con la ciencia.

del lenguaje escrito- es inmediatamente accesible. Esta creencia predominó en los incios del cine, sobre todo entre los teóricos de la vertiente realista. Desde esta época la misma es refutada por los teóricos de la vertiente formativa, cuyo exponente máximo es Eisenstein, y a partir de la semiótica del cine se comprueba que es inexacta. El segundo sentido alude a un lenguaje que, al construirse como tal por la utilización de significantes particulares produce objetos inmateriales o simbólicos universalmente humanos, sean deseos, emociones, sentimientos, sensaciones, fantasías, miedos, sueños, o ideas.

La fotogenia del cine, lejos de reproducir la realidad, es como señala Morin,

“esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica” (Morin; op. cit.).

Es el imaginario del espectador el que se traslada a la imagen fotográfica del cine, que, por sus cualidades de sombra y reflejo, tiene la capacidad de suscitar en aquel mecanismos de proyección-identificación y transferencia similares al estado de sueño o a los provocados por la magia primigenia.

Al estar vedada la participación “en acto” al espectador, en la sala oscura frente a la desmaterialización de la pantalla, el cine excita su participación afectiva. Hecha esta constatación -y siguiendo a Benjamin- Morin se dedica a desentrañar los mecanismos por los cuales el sistema del cine produce tal simbiosis; integrar al espectador en el flujo del film y, viceversa, integrar el flujo del film en el del espectador. Agrega entonces que, si el primer soporte del cinematógrafo son las formas -también el soporte de la fotografía fija- la dimensión propia que aporta el cine, su alma, es el tiempo. Es decir, el movimiento. Esto es lo que da la sensación de vida porque: “las cosas en movimiento realizan el espacio que recorren y atraviesan y, sobre todo, se realizan en el espacio” (Ibidem).

En su calidad de dimensión constitutiva del lenguaje fílmico, inescindible de la dimensión espacio, el tiempo puede ser analizado desde distintas perspectivas. En la imagen técnicamente producida connota la voluntad humana de inmovilizar el transcurrir de la vida en el presente y, más allá de él, integrarla al flujo de la memoria. Es ésta una simbología compartida por el cine con la foto fija.

Sin negar las funciones sociales que, como se consigna en páginas anteriores, atribuye Gisele Freund a la aparición de la fotografía en relación a la burguesía como clase, una de las marcas simbólicas que ella porta consiste en la voluntad humana de conservar la memoria y restituir presencia a objetos y personas más allá de su desaparición física. Necesidad que supone la aspiración de inmortalidad, que no es sino una de las formas culturales inventada por los seres humanos para vencer a la muerte. Esta voluntad de trascendencia, también el rasgo constitutivo de la producción de las identidades culturales colectivas, ha sido heredada por el cine de la fotografía.

Las dimensiones espacio y tiempo, siendo las coordenadas constructivas de los códigos del lenguaje fílmico, también están en la base de la construcción de los imaginarios colectivos y de la percepción humana del mundo. Es en este juego de espejos entre representaciones sociales, imaginarios y expresión cinematográfica, siempre atravesado por la tensión universal-particular, donde el cine y las identidades hallan su punto de encuentro.

En los inicios del cine, dicha posibilidad se sostuvo en tres potencialidades interrelacionadas entre sí y con necesidades básicas de las masas que fueran su primer público:

- Conocer la nueva y cambiante realidad de las sociedades en las que ellas se insertaban, ampliando las estrechas fronteras del mundo más inmediato y conocido.
- Proporcionar un espacio simbólico para el reconocimiento de las masas como nuevo sujeto social, el cual no desplaza a los ámbitos

en los que estos procesos se vivencian de manera directa, sino que se superpone a ellos modificando la visión de los mismos.

- Ofrecer al individuo aislado un acto de comunicación total, en tanto el cine implica una síntesis de varios códigos artísticos y un encuentro con otros sujetos -reales y ficcionales- que activa experiencia de vida y memoria, razón y emotividad, pensamientos y deseos.

Las tensiones entre lo primitivo y lo moderno; la magia y el espectáculo; los sueños y la realidad; lo extraordinario y la vida cotidiana; la razón y el sentimiento; la conciencia de la fugacidad de la vida y las ansias de eternidad, participan por igual en la construcción del sentido del cine y del imaginario.

Si el cine cumple con una de las facultades esenciales adjudicadas por George Steiner a la obra de arte en general, “libera la vida de la contingencia histórico-geográfica” (Steiner; 1991), es porque llevando inevitablemente inscrita en sí esta contingencia, la trasciende. Esto implica una vocación por lo universal al modo de una mirada que, fijándose en los objetos y sujetos pertenecientes a espacios y tiempos particulares -los representados por la obra-, simultáneamente los libera de los mismos al darles un sentido de orden conceptual, que va más allá de la contingencia particular.

La interacción imagen-imaginario es un fenómeno psicológico, sociocultural y artístico, *uno* de cuyos soportes es la fotogenia cinematográfica y el otro es el carácter público del encuentro film-espectador. En este último aspecto, el acto de apreciación cinematográfica remite a la tradición de la plaza.

Símbolo del espacio público por excelencia, la plaza ha jugado en la historia de Occidente un doble papel: promover el intercambio de los ciudadanos e investirlos de su capacidad de control del poder político en la vida ordinaria, y, por otra parte, propiciar el desborde, la celebración, la catarsis, en los momentos extraordinarios de la fiesta.

El predominio de la razón asociado a lo político confina a las emociones a tiempos y espacios delimitados. El momento de la fiesta produce, empero, una apropiación simbólica del espacio público por las masas: las emociones, la risa, el juego, pueden manifestarse sin inhibiciones en este instante privilegiado. El carnaval, desborde del sentimiento por excelencia, al impugnar la razón apela a la máscara con la que “viste” pudorosamente la expansión del sentimiento sobre aquella, y la burla hacia el mundo ordenado según jerarquías que la misma vertebraba (Bajtín; 1992). Para que ello sea posible, la liberación de las emociones debe hacerse anónima. La máscara carnavalesca se adapta a un rostro-máscara que, cotidianamente, mantiene soterrados los impulsos en la oscuridad de la mente, aún en el espacio privado donde también rigen las jerarquías.

Frente a la pantalla iluminada, los espectadores no solo establecen una relación de complicidad con la obra y las convenciones de un lenguaje que les descubre otro mundo en el cual pueden reconocerse, sino que se constituyen en co-partícipes de un ritual que diluye las fronteras entre razón y sentimiento. Las jerarquías de los roles se desmoronan ante las emociones provocadas por el ritual que pone en juego dos necesidades vitales del individuo moderno: identidad y libertad.

La oscuridad de la sala puede interpretarse como el continente-máscara de una desnudez colectiva, aquella que hace posible liberar los sentimientos y las emociones, asumir imaginariamente nuevas identidades que guardan, sin embargo, puntos de contacto profundos y esenciales con la propia y que, por lo mismo, facilitan su reconocimiento, no tanto en la superficie de la razón, sino en las profundidades secretas de los sueños, los deseos, las ilusiones y los miedos más íntimos e inconfesables.

La adherencia al universo de lo mágico del cine no se limita a las características del lenguaje audiovisual, a la recurrencia, a los arquetipos y motivos del mito de las obras de ficción y su fuerte apelación a lo sensorial, ni al ritual de la apreciación colectiva frente a la pantalla iluminada. La apetencia de magia da cuenta del *homo*

ludens, desalojado de la vida cotidiana por la “racionalidad de los fines” de la sociedad moderna. Se trata de estilos de vida que, mientras disciplinan al individuo conforme a los imperativos de eficiencia y competencia, le ofrecen como alternativa a sus apetencias lúdicas el consumo de “entretenimiento”.

Los públicos de los espectáculos, lejos de encontrar el placer de la apreciación estética en la obra única e irrepetible, lo obtienen de la experiencia de ser co-partícipes de un ritual de comunicación colectivo que libera sus potencias lúdicas. Estas relaciones que establecen entre sí las distintas comunidades de consumidores culturales son parte de una necesidad humana básica: liberar la imaginación y las emociones y hallar reconocimiento en la puesta en común con “el otro”. En este caso, más que remitir a la calidad de la obra, en el sentido clásico del virtuosismo canónico, el encuentro estético consiste en los lazos inmateriales que, en torno a su apropiación, se establecen entre individuos diferentes y de ordinario separados, cuya atención es solicitada por multitud de mensajes que los fragmentan en cuanto consumidores (“masa dispersa”, en palabras de Benjamin). Tanto más potentes han de ser los estímulos dirigidos a recrear estos lazos y sentimientos, cuanto más lo sea la dinámica que produce su fragmentación. El espectáculo cumple así el papel de *medium* del acceso al instante privilegiado de comunión en torno a sentidos integradores, que cumplía el ritual mágico en las comunidades primitivas.

El cine, en cuanto lenguaje total, lleva esa potencialidad del *medium* a un grado superlativo. En él confluyen, y se sintetizan, el modelo arcaico (de apreciación) y el modelo técnico moderno. Uno tiene como referente el mito y la fabulación en torno a la hoguera, el otro al universo de la ciencia y la máquina; uno alude a los orígenes, el otro a un presente donde las mitologías tecnológicas han cobrado indudable protagonismo.

La mirada producida por la máquina del cine es tan insaciable como las apetencias lúdicas del imaginario colectivo. Este encuentro de miradas es un encuentro entre identidades y libertades que, en tanto

acto de comunicación humana, supone la puesta en juego no solo de una estética, sino fundamentalmente de una ética. Los movimientos de ruptura pondrán de relieve esta doble dimensión del cine, soslayada por la institucionalidad de la industria cinematográfica.

Capítulo 2

De la impronta de la realidad al mito del realismo absoluto; el cine en los conflictos de la historia

*... "los Salones y las Academias no pudieron, en la
época en que la burguesía se instalaba
en la historia, oficiar de expurgatorios, como
tampoco pudieron otorgar
premios de buena conducta plástica y literaria bajo
la cobertura del realismo. Pero
el capitalismo tiene por sí solo tal poder de
desrealizar los objetos habituales,
los papeles de la vida social y las instituciones,
que las representaciones
llamadas 'realistas' solo pueden evocar la realidad
en el modo de la nostalgia
o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento
más que para la satisfacción.
El clasicismo parece interdicto en un mundo en el
que la realidad está tan desestabilizada
que no brinda materia para la experiencia, sino
para el sondeo y la experimentación"*

Jean-Francois Lyotard, "La postmodernidad "

La preocupación humana por el sentido de la realidad y el arte realista

La búsqueda del sentido de lo real a través de su representación discursiva -se trate de un texto visual, escrito o audiovisual- es tan antigua como el ser humano. Los primeros vestigios de ella se encuentran en las cuevas de Altamira. Con los trazos impresos sobre la piedra, ya sea con funciones rituales o testimoniales, el artista-cazador primitivo planteó, junto a la estilización de las formas a nivel estético, la cuestión nodal de la filosofía, la pregunta sobre el *ser*.

En torno a la relación sujeto-mundo y su conocimiento, la antigüedad griega clásica sentó los cimientos de la filosofía racionalista occidental. Con el famoso mito de la caverna, Platón llamaba la atención sobre la falibilidad de los sentidos para la percepción del mundo fenoménico y su discrepancia con el de las ideas, ubicando al razonamiento filosófico como fuente genuina de conocimiento. Por su parte, el racionalismo Aristotélico señalaba que no puede denominarse "real" a nada que no exista *en sí* y *para sí*, subrayando de este modo la presencia del sujeto como ser cognoscente.

Con la propuesta de la duda como método de pensamiento, Descartes dio al individuo la centralidad suprema a la que habría de someterse el mundo. No se trataba ya de la pregunta sobre la verdad del *ser*, emergente del encuentro hombre-mundo, que preocupara a los clásicos, sino del dominio del mundo por la razón del *ser*. El método cartesiano incita a dudar de todas las cosas menos del sujeto racionante que, de este modo, es colocado en una posición externa y superior a ellas, con lo que el mundo queda reducido a objeto, de y para, su razón. El mundo se presupone así cognoscible y transparente, por tanto factible de ser dominado por el poder de la ciencia y la técnica entendidas como creaciones supremas de la razón humana.

La estética del realismo es congruente con la filosofía del racionalismo por su tendencia a concebir lo real acotado a los objetos del mundo fenoménico, como algo separado del sujeto que se aproxima a ellos,

ya sea para pensarlos o representarlos. De este modo, la fidelidad de la representación introduciría la idea de una relación artística sujeto-mundo, mediada por una lógica de carácter científico-técnico. En la correcta aplicación de ella descansaría la “verdad” de lo representado. Se trata de una lógica eminentemente prescriptiva.

En sus reflexiones sobre el realismo, Lyotard apunta que el problema suscitado en torno a reproducción técnica del arte a partir de la fotografía y el cine, no reside tanto en que la primera fuera un desafío planteado desde el exterior del campo pictórico, en tanto

“remataba ciertos aspectos del programa de puesta en orden de lo visible elaborado por el Quattrocento y el segundo permitía perfeccionar el círculo de las diacronías en totalidades orgánicas que habían sido el ideal de las grandes novelas de formación desde el siglo XVIII. Que lo mecánico y lo industrial vinieran a sustituir la destreza de la mano y el oficio no era en sí mismo una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una competencia artesanal de élite. El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: preservar las conciencias de la duda” (Lyotard; 1992).

Pero la producción simbólica, indisociable de la vida social, al menos desde que hace aproximadamente 20.000 años el artista-cazador de Altamira *representara* un aspecto significativo de su mundo en la piedra de la caverna, es una realidad que se nutre del mundo imaginario tanto como del físico. Se trate de fenómenos naturales o no, ellos pueden ser aprehendidos mediante la lógica de razón y también de la intuición, la imaginación y las emociones.

El dilema planteado por el realismo conduce a una pregunta de suma actualidad, a partir de que la posibilidad de entornos digitalmente

producidos, similares o por completo diferentes a los “reales” -del mundo físico-, trastoca los parámetros de pensar y experimentar el tiempo y el espacio, los criterios de representación y el concepto mismo de realidad.¹⁰ ¿Son, acaso, los espacios y tiempos *virtuales* inventados por el ser humano, menos “reales” que aquellos que el mundo fenoménico ofrece a la prueba de la evidencia empírica, la especulación filosófica o la simple contemplación?

Adelantada por algunos estudiosos (Berger y Luckmann, 1986; Watzlawick, 1986; Verón, 1987) la concepción de los fenómenos mediáticos, es decir simbólicos, como productores de lo real se ha impuesto.¹¹

El mito en la etapa de la oralidad y la literatura a partir de la invención del alfabeto han dado incontables ejemplos de realidades humanamente ideadas, similares o por completo diferentes del mundo físico conocido. El ícono potenció esta facultad, ya sea bajo la forma del signo grabado en la piedra, el jeroglífico dibujado en el papiro o la pintura en el soporte del muro, el papel o la tela.

En términos antropológicos, transformar la realidad en representación visual y a ésta en parte indistinguible del flujo de aquella es indisociable de la ancestral apetencia humana de simular la vida, en la esperanza mágica de que el simulacro pueda derrotar a la temporalidad que aproxima a la muerte. Pero en términos artísticos, crear una representación visual objetiva e indistinguible de su modelo real es imposible o una fantasía.

10 Al respecto Todorov apunta la semejanza de las novelas con la mentira, o la “palabra fingida”. Pero, agrega el autor, refiriéndose al naturalismo y a la crítica literaria: “La lógica moderna ha dado vuelta en cierto sentido este juicio; la literatura no es una palabra que puede o tiene que ser falsa, por oposición a la palabra de las ciencias es una palabra que, precisamente, no se deja someter a la prueba de verdad; no es verdadera ni falsa y plantear esa cuestión carece de sentido”. Otro tanto podría afirmarse con respecto a la ficción cinematográfica (Todorov; 1978).

11 “El simbolismo y el lenguaje simbólico -afirman Berger y Lukmann- llegan a ser constituyentes esenciales de la realidad de la vida cotidiana y de la aprehensión que tiene de esta realidad el sentido común”. Por su parte, Paul Watzlawick, ya en los 70s daba cuenta de que “lo que llamamos realidad es resultado de la comunicación”. Para el semiólogo Eliseo Verón, los medios de comunicación “construyen el acontecimiento”. Aclara luego que no se refiere al mundo de los objetos materiales o “todo aquello que los miembros de una sociedad industrial llaman ‘real’, sino “a la realidad en tanto devenir, presente como experiencia colectiva para los actores sociales”.

En este sentido, Lyotard se refiere al “deseo endémico de realidad” de la pintura y la literatura realistas -a las que denomina “prácticas terapéuticas”- como culpable de una escisión sin precedentes. La fotografía y el cine deben imponerse sobre aquellas

“cuando se trata de estabilizar el referente, de ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad, al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe, de esta manera, por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y de secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad, o si se prefiere las fantasías del realismo. Los artistas y literatos deben revisar esas reglas enseñadas y legadas por sus predecesores, afirma Lyotard, que se les aparecen como medios de engañar, de seducir, de resguardar, medios que les impiden ser verdaderos” (Lyotard; op. Cit.).

Entre la prudencia de la razón y la desmesura del realismo

La pretensión de realismo, antropocéntrica y desmesurada, llevó a la pintura del Renacimiento a descubrir la perspectiva dando así inicio a una nueva etapa de la historia del arte y la cultura occidentales. Paradójicamente, junto a una más rígida codificación de los cánones de la representación para dar ilusión perfecta de la realidad y a una estricta normatividad sobre el punto de vista desde el cual debía ser observado el objeto -algo que el arte egipcio se rehusó a hacer-, la perspectiva amplió los límites de la percepción humana, en lugar de restringirlos.

La muy clásica prudencia de la razón que el humanismo renacentista reactualizó fue pronto sobrepasada por la desmesura de la imaginación que sus mismas innovaciones detonaron. Prueba de ello son las utopías tecnológicas y sociales que entonces surgieron. Las

máquinas voladoras y otros dispositivos diseñados por Leonardo Da Vinci anticipan los inventos "utópicos" de Julio Verne, trazando una trayectoria que llega hasta la utopía del cine tridimensional -anticipo, a su vez, de la "era digital"- capaz de activar todos los sentidos, olfato y tacto inclusive, con personajes que, liberándose de los límites de la pantalla, puedan transitar libremente por la sala o con espectadores-actores cinéticamente integrados a entornos visuales y sonoros creados por el hombre. Las ideas de Huxley en *Un mundo feliz*, de un cine capaz de estimular todos los sentidos, ya habían sido formuladas por algunos integrantes de las vanguardias formalistas rusas que, en los años 30, imaginaban un cine tridimensional liberado del marco de la pantalla, que pudiera integrar al espectador al flujo de la película.

El género ciencia-ficción, en la literatura y en su pasaje al cine, estaría indicando, entre otras cuestiones, la dificultad de trazar demarcaciones precisas entre la facultad humana de crear utopías y las posibilidades lógicas de su concreción. El solo hecho de imaginarlas constituye una hipótesis introducida en la relación sujeto-mundo que prefigura su factibilidad histórica. Muchas utopías -por definición a-realistas- se tornaron realidad. La historia muestra, asimismo, que lo no realista de hoy puede ser lo realista de mañana.

El movimiento artístico que con más furia atacó al "realismo burgués" y sus fundamentos racionalistas fue el surrealismo, cuyo auge puede ubicarse entre 1918 y 1939. La fobia de las vanguardias surrealistas al realismo, según caracterización de Breton "hostil a toda expansión intelectual y moral", y en particular hacia la novela, universo que no contiene más que "mediocridad, odio y chata suficiencia", fue extrema. No obstante su proclamada abolición de la razón en beneficio del reinado del deseo y la imaginación, el amor y los sueños, la unidad arte y vida, el humor y la burla del arte burgués, más allá de la revolución estética que supuso, el surrealismo concluyó revelando otro aspecto de lo real humanamente construido: el mundo de los sueños, el inconciente y la fantasía.

Mientras el poeta Louis Aragon afirmaba: "La habilidad artística se presenta como una mascarada que compromete la dignidad humana",

y Antonin Artaud: “Todo lo escrito es una porquería”, Pierre Naville, desde la izquierda, respondía a las posiciones artísticas y políticas revolucionarias asumidas por los surrealistas:

“... los sacrilegios morales cometidos por el surrealismo no suponen necesariamente un dislocamiento de los valores intelectuales y sociales; la burguesía no los teme. Los absorbe fácilmente. Aún los violentos ataques de los surrealistas contra el patriotismo han tomado la forma de un escándalo moral. Esa clase de escándalos no le impiden (a la burguesía) conservarse a la cabeza de la jerarquía intelectual de una república burguesa...” (Nadeau; 1948).

De otra parte, la escritura automática y el universo de los sueños, tan valorados por los surrealistas por entenderlos antagónicos del pensamiento racional, ponen de manifiesto algo que Aragón ya vislumbraba en su momento:

“No creo que el sueño sea lo contrario del pensamiento. Por el contrario, me inclino a pensar que es, en resumidas cuentas, una forma más libre, más incontrolada. El sueño y el pensamiento son, cada uno por su parte, el lado distinto de una misma cosa. El revés y el derecho”. (Ibidem).

Tras su aparente sentido unívoco, el realismo constituye la más controversial de las categorías estéticas. En su pasaje al cine es reelaborado desde distintos movimientos, géneros y estilos que complejizan la controversia en lugar de saldarla.

La obsesión por el realismo absoluto en el cine

La idea de abolir los límites espacio-temporales de la representación del mundo, que practica la realidad virtual, había sido prefigurada por el *cinerama* de Fred Waller -consistente en la proyección en una triple pantalla cóncava de 300 metros cuadrados, con sonido estereofónico- estrenado en Nueva York a mediados del siglo XX. Hacia 1962, el simulador *Sensorama*,

inventado por el operador Morton Heilig, se proponía simular un viaje en motocicleta por las calles de Nueva York. Para ello, el espectador debía sentarse en un asiento vibratorio y, a través de un visor individual y otros dispositivos estimuladores del tacto, el oído y el olfato, ante la proyección de imágenes cinematográficas en tres dimensiones “experimentaba” las mismas sensaciones del motociclista. Aproximadamente por la misma época, el *Todd-AO*, de Mike Todd -pantalla gigantesca donde se proyectaban películas de 70 mm- y el *circorama* de Walt Disney -que ubicaba al espectador en el centro de una pantalla circular con once aberturas por las cuales se proyectaban once filmes de 16 mm en 360 grados- también aspiraron al realismo total de la representación (Sadoul; 1974).

Todos estos aparatos fueron anteceditos por la *polivisión*, inventada para la proyección en tres pantallas de la monumental obra de Abel Gance, *Napoleón*,¹² en la ciudad de París, en 1927. Obra que, asimismo, fue concebida y rodada para tal innovación, en procura de dar al cine el mayor grado de realismo imaginable hasta entonces.

Llevado por aquella obsesión, Gance había utilizado para el rodaje del film el portativo, aparato que permitía registrar tomas sin un operador que hiciera girar la manivela. Así, se cuenta que colocó cámaras en el lomo de caballos, las ató al pecho de un tenor y las lanzó al aire en el estudio haciéndolas estrellar contra el piso, para obtener en cada caso el “punto de vista” de corceles desbocados en el campo de batalla, del tenor observando las reacciones del público, de la Convención escuchándolo cantar La Marsellesa y de los copos de nieve cayendo, en la penosa marcha de los ejércitos imperiales (Ibidem).

12 Abel Gance (1889-1981) debutó como actor en 1909 y se dedicó a la dirección de cine a lo largo de su extensa vida. Su *Napoleón* da cuenta de una predilección por las obras planteadas como grandes frescos históricos, pero a la vez de una auténtica película de vanguardia por sus innovaciones en los aspectos técnicos y estéticos. Otras obras suyas (*Yo acuso*, 1918 y 1938, segunda versión; *La rueda*, 1923; *Beethoven*, 1936; *Austerlitz*, 1960) expresan asimismo una búsqueda que procura “apuntar al corazón del espectador”, desechando tanto el virtuosismo como la fácil transposición pictórica. Para Gance, el cine inaugura la era de la imagen a partir de su doble realidad: psicológica y estética, superando la era de las palabras que han perdido su valor, dado que en “nuestra sociedad contemporánea”, ya nadie cree en ellas. Anuncia: “Nuestras imágenes deben tender a divinizar nuestras impresiones para que lleguen a fijarse de manera indeleble en el tiempo”, propósito que en gran medida él logró (Gance; en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet, op. Cit.).

La voluntad de hacer del cine un instrumento capaz de captar *la vida tal cual es*, para involucrar al espectador en la vida imaginaria creada por el film, fue una preocupación constante en la historia del arte cinematográfico. Ella encuentra estímulo en el paradigma ofrecido por la literatura y la pintura realistas y en su propia base fotográfica, así como en la creencia de que la técnica y el lenguaje inaugurados por el nuevo arte podrían perfeccionar la representación de la realidad llevándola a un punto de veracidad ilimitado. Esta creencia se alimentaba de las ideas predominantes en la época en la que el cine daba sus primeros pasos.

La concepción de la máquina como cúspide de la perfección y la belleza frente a la falibilidad e imperfección del ser humano, si bien asumió en el futurismo el carácter de movimiento artístico, requiere ser ubicada en su contexto socio-histórico. Este es el posterior a una cruel guerra mundial (la primera), que había confirmado el poder de las fuerzas irracionales que anidan, tanto en el ser humano como en la sociedad -antes señaladas por Freud, Marx y Nietzsche-, dejando a Europa dividida en dos bandos, vencedores y vencidos, por igual empobrecidos y sumidos en una profunda crisis. El desarrollo científico-tecnológico, que impulsaba la industrialización y el abaratamiento de la energía tanto como los avances en la medicina y la psicología, aparecían como la esperanza que iba a salvar a la humanidad de la ignorancia, el atraso y la miseria. No es de extrañar que las vanguardias estéticas asumieran a la técnica como campo de experimentación artística y, en algunos casos, como expresión máxima del espíritu creador humano.

La paradoja es que en sus comienzos se le negó al cine el status de verdadero arte, en la creencia de que, por la raigambre técnica de su sistema de representación, constituía una mera *copia* de la realidad, mientras que al ser legitimado como tal, las corrientes del realismo cinematográfico comenzaron a fincar en la posibilidad de realismo absoluto su mayor cualidad artística. Si bien esta motivación encontró una vía privilegiada en el documental,

también halló formas de expresarse en la ficción. De tal modo que la división generística entre las dos grandes categorías de cine suele ser una línea flexible que presenta interpenetraciones e intercambios.

La introducción de un argumento extraído de la vida cotidiana y actuado por los protagonistas de la misma obedece al documentalista norteamericano de origen irlandés Robert Flaherty (*Nanook of the Nord*, 1920-21), que así dio inicio al denominado documental moderno. En la dirección opuesta, la adopción de historias de la vida real para ser representadas por actores profesionales y la apelación a la crónica, al reportaje, al documento histórico, o bien la interpelación directa al espectador en una narración en primera persona, son recursos típicos del documental a los que ha acudido el cine de ficción en su búsqueda de un verosímil que portara el sello de *copia fiel del original*.¹³

La relación cine-realidad no es simple, ni mimética. La *representación*, precisamente por su carácter simbólico, amplía, en lugar de restringir, las posibilidades de la imaginación. Cabe hablar, entonces, de *los realismos cinematográficos*, antes que *del realismo*.

Dos campos de producción fílmica opuestos, en términos conceptuales, artísticos y estéticos, construirán los cimientos de los realismos cinematográficos del siglo XX, nutriendo tanto a la institucionalidad industrial del cine, como a los movimientos cuestionadores de la misma.

13 La introducción de la narración en primera persona -la figura del relator en el film, en imagen o en off- señala a la vez una ausencia y una presencia. Ausencia del ojo de la cámara y del mismo espectador que no han visto los hechos relatados. Presencia del relator que es quien los vio en lugar de ellos y los trae al presente a través de su narración. Se trata de un dispositivo retórico de indudable eficacia para generar verosimilitud, ya que introduce al espectador en el mundo de la historia antes que en el del discurso. Paradigma emparentado a los géneros periodísticos y al documental, pero utilizado también por la literatura, su adopción por el cine da presencia al sujeto de la enunciación, que interpela directamente al espectador implicándolo en los sucesos narrados. Introduce así un “plus” de significación, ya que un supuesto testigo directo o protagonista de los hechos es quien los cuenta, al tiempo que borra las huellas de la subjetividad del relator (su perspectiva interpretativa). Si el espectador no vio los hechos narrados y el discurso fílmico, no aporta otras versiones de los mismos (como sucede en el caso clásico de *Rashmon*, de Kurosawa), carece de un sustento lógico que pueda poner en duda la “verdad” de lo relatado.

La ficción realista del conflicto y los nuevos verosímiles

La industria descubre que la realidad es redituable

En el campo de la ficción, ante la pujanza del emporio Pathé de Francia que ideaba una innovación tras otra -entre ellas las llamadas *cine-novelas*, basadas en el *roman d'amour*, en 1906- su competidor, Gaumont, inventó en 1908 el *film d'art*. El mismo fue lanzado al mercado bajo el lema "Obras famosas, actores famosos". La primera película representativa de esta propuesta, *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908), obtuvo un gran éxito en su estreno. Con ello, los franceses pretendieron hacer frente a la primera crisis que aquejaba al cine, preocupados por conferirle jerarquía de arte, de modo de atraer a las salas al público de clase media que, por entonces, concurría al teatro. A su vez, el mercado tradicional del cine -los sectores populares- experimentaba una retracción debido a una breve, pero intensa, crisis económica. La "fórmula del éxito" se iba a repetir en distintos países europeos y también en los Estados Unidos. (Sadoul; op. Cit.).

Pese a la hegemonía artística detentada por el cine francés, la artificiosidad teatral del *film d'art* agota el hallazgo en pocos años. La renovación surge, en este caso, de los Estados Unidos. La Vitagraph, en una etapa de tumultuosa lucha competitiva de las empresas norteamericanas entre sí y con las europeas -que prolongaba la anterior "guerra de las patentes" desatada por el Trust Edison-Biograph-, venía invirtiendo elevadas sumas en la filmación de obras de Shakespeare en un gran estudio que había hecho construir Stuart Blackton, su director artístico, para producir una imitación del *film d'art* que pudiera competir con el original.

Pero en 1908, Blackton decidió combatir al invento francés ubicándose en las antípodas. Diseñó un nuevo género de filmes que denominó "scenes of true life". Estas películas fueron saludadas por la crítica como un auténtico producto artístico por su acercamiento a la vida real con un "final feliz". Las actuaciones desacartonadas, desapegadas

de la ampulosa tradición teatral de la época y de los guiones basados en los golpes de efecto operísticos, llamaron la atención del público. Las nuevas películas abrieron el camino al florecimiento del cine norteamericano, al cual contribuirán mas tarde talentos individuales como Mack Senett y David Wark Griffith (Ibidem).

Ante el éxito de la Vitagraph con sus *scenes of the true life*, la Gaumont lanza una serie de películas agrupadas bajo el título de *La vie telle qu'elle est*. El creador de la idea y director, Louis Feuillade, las describía del siguiente modo:

“Estas escenas son un ensayo de realismo transportado por primera vez a la pantalla, como lo fueron hace años la literatura, el teatro o las artes. Estas escenas son, o quieren ser, trozos de vida... Rehuyen toda fantasía y representan a las gentes y las cosas tal como son y no tal como deberían ser” (Ibidem).

Se trataba de sencillos dramas costumbristas con cierto sentido social, que recogían los problemas de los habitantes de los suburbios y que luego derivarían en la *novela-folletín* filmada. Para este nuevo género de películas, la empresa contrató a famosos escritores de folletines, entre ellos Ponson du Terrail, y apeló a la adaptación, al gusto popular, de clásicos de la literatura realista, como ya lo había hecho un siglo atrás la industria editorial con la *Bibliothèque Bleue*.

Estos dramas se proyectaban sobre el telón de sociedades sometidas a profundas inequidades sociales, en las que los procesos de industrialización salvaje habían dado lugar a las organizaciones obreras y a numerosas confrontaciones, en general seguidas de mayores grados de represión. En Europa, el siglo XIX había sido particularmente prolífico en conflictos sociales y nacionales, cuyos ecos ingresarían al siglo XX arrastrando viejas rivalidades y generando otras nuevas.

En Francia, bajo la inspiración de los “socialistas utópicos” (Saint Simon, Blanc, Fourier), estallaba la revolución de febrero de 1848.

Aunque sofocada, la experiencia se reeditaría con la sublevación de la Comuna, que obligó a evacuar París en la sangrienta semana del 21 al 28 de mayo de 1871.

También en 1848 un fenómeno similar sacudía a Alemania, al cual se superponía el conflicto austro-prusiano y una seguidilla de guerras entre las dinastías de la Confederación Germánica, hasta que el canciller prusiano Bismarck logró la unificación alemana bajo la hegemonía de Prusia. En Gran Bretaña, el "cartismo", influido por Robert Owen, había generado un período de intensa agitación social antes de mediados de siglo, logrando algunas concesiones, pero el nacionalismo irlandés no lograba ser dominado. Las luchas sociales transcurrían en medio de las confrontaciones entre los estados europeos, al interior de ellos y en el marco de su consolidación colonial en Asia y África.

El comienzo del siglo XX está marcado por los enfrentamientos del pasado reciente y los conflictos heredados de ellos, que eclosionarán bajo la forma de dos guerras mundiales y de las nuevas luchas sociales y políticas que atraviesan a buena parte del mismo. Algunas de estas luchas tienen origen en aquella expansión colonial opresiva, que las versiones oficiales de la historia europea presentan como "misión civilizatoria".

En los Estados Unidos, la Guerra de Secesión había dado el triunfo al norte pro-industrial, produciéndose a partir de 1865 la abolición de la esclavitud, la fundación de nuevos estados y la integración de la nación bajo el signo de un desarrollo industrial que, entre 1870 y 1914, se tornaría acelerado. Junto con el salto económico y tecnológico que ello supuso, crecieron el sector financiero y el proletariado; las migraciones de las áreas rurales a las ciudades y la inmigración de diferentes países europeos.

Entre fines del siglo XIX y la mitad de la primera década del siglo XX, se suceden: la guerra contra España por la apropiación de Cuba; la usurpación de la mitad del territorio mexicano a partir de la ocupación de Veracruz en 1914; la sustracción de un fragmento de territorio a

Colombia y la creación del Estado de Panamá que asegurará a la potencia mundial emergente la posesión durante todo el siglo, de una vía transoceánica segura y económica. Ello tiene lugar en el marco de las crisis económicas cíclicas y de violentos conflictos sociales.

El mundo real en el que el cine daba sus primeros pasos distaba mucho de las idealizadas reconstrucciones históricas de la ficción y los noticieros de la época -en buena parte también reconstrucciones-, así como de las pretensiones esteticistas del *film d'art*, o de las películas de evasión de la “fábrica de sueños” para el consumo de las masas. Mientras las imágenes seguían apegadas a un mundo ficticio, los imaginarios mutaban velozmente. Los esfuerzos por eludir una realidad crecientemente conflictiva no podrían perdurar.

Las apetencias de rápido enriquecimiento de los primeros productores de películas norteamericanos -con frecuencia inmigrantes europeos pobres o aventureros devenidos empresarios- los impulsaban a “sintonizar” con aquellas realidades conflictivas que palpitaban en el imaginario de las masas.

Con ello, sería también inevitable que “los hombres de la manivela”, invisibilizados detrás de las cámaras por el poder del dinero, emprendieran la batalla por ser reconocidos como auténticos creadores.

El cine soviético clásico y el ideal de realismo revolucionario

Según Sadoul, el cine soviético nace el 27 de agosto de 1919, cuando Lenin firma el decreto que nacionaliza el cine zarista.¹⁴ En la vertiente de la ficción, surge bajo el signo de las vanguardias artísticas, la experimentación y el simbolismo, con un pie en el pasado zarista -al que se adjudican todas las miserias que padecen la nación y las masas- y otro en el futuro; la construcción de la nueva sociedad. Esto quizá explique que, en este período, para los realizadores soviéticos del cine de ficción la preocupación por

¹⁴ En 1922, y a en la etapa de reconstrucción de la economía, Lenin proclama: “El cine, de todas las artes, es para nosotros la más importante” (Sadoul; op.cit.).

captar “la realidad tal cual es”, en el marco del cambio histórico de la revolución de Octubre, fuera traducida como el contraste entre un pasado ominoso, exahustivamente criticado, y el protagonismo de las masas encargadas de superarlo. Esta “lucha de opuestos”, de orden temático e ideológico, vertebrará la poética y la estética de las obras, para hacer del cine un instrumento de resocialización y educación de primer orden.

Entre los dos extremos temporales, pasado y futuro, media un *leit motiv*: la toma de conciencia revolucionaria por parte de las masas. En este concepto abstracto se funda la realidad del tiempo presente del que dan cuenta las películas. El mismo aparecerá una y otra vez en las mayores obras de Eisenstein como *El acorazado Potiomkin* (1925) -realizado con pocos actores profesionales, la población de la ciudad de Odesa y la Escuadra Roja, en el mismo escenario de los hechos históricos que relata-; de Pudovkin, *La madre* (1926); y, de Dovjenko, *El arsenal* (1929) y *La tierra* (1930), entre otras.

La propuesta es, entonces: “la realidad tal como **deberá** ser”. El cambio en el tiempo del verbo implica todo un programa que contiene el “ideal” de realismo de los precursores. El cine debe ser un arte eminentemente popular, en el sentido pedagógico del término.¹⁵ Las nuevas obras proponen la exaltación del protagonismo colectivo, en contraposición al héroe individual idealizado por el cine-espectáculo; la inclusión de las fisonomías rústicas de campesinos y trabajadores -ya fueran representados por actores y actrices, o por el mismo pueblo- así como el desplazamiento de los decorados por los crudos escenarios reales, operando una premeditada abolición de los signos de belleza de la imagen “fabricada” para agrandar los sentidos mediante el juego de luces sobre los objetos, la composición de los personajes, el trabajo de la cámara y el montaje. El resultado es un sorprendente efecto de armonía logrado mediante rupturas constantes de la simetría y el equilibrio. El choque de elementos opuestos, en la

15 Escribe al respecto Sadoul: “El primer plan quinquenal de 1929 desarrolló considerablemente el número de salas. En 1925 funcionaban solamente 2.000 en la URSS. En 1928 la cifra había pasado a 9.800. Al terminar el plan existían 29.200 cines, fijos o ambulantes. Y su sonorización se hacía a una velocidad sin par (...) De cada filme se tiraban, para su explotación 1.000 a 2.000 copias, mientras que en Francia se hacían solo 50. (...)” (Ibidem).

composición, las posiciones y los movimientos de cámara, las luces, los encuadres, los movimientos dramáticos, etcétera, prestan una particular iconografía temporal a los dos mundos que confrontan. A nivel dramático, la progresión lineal del relato clásico es sometida a las rupturas del montaje ideológico sistematizado por Eisenstein.

Estos hallazgos otorgan a las obras una gran fuerza expresiva de la que emergen un concepto de belleza opuesto al tradicional y un nuevo verosímil fílmico. Asimismo, la grandiosidad de la naturaleza y la mística revolucionaria del pueblo que lucha por un ideal; la solidaridad de los oprimidos, la ternura del amor y la persistencia de la esperanza que se superponen a las dificultades fundan una nueva poética, cargada de un *simbolismo trascendente* cuyo eje es la utopía del “nuevo hombre”.

Esta poética del período clásico da cuenta de una ideología humanista y redentora, que sobrepasa ampliamente las interpretaciones pedestres del marxismo-leninismo que procuraban imponerse, hecho que, finalmente, se logrará. En la épica histórica revolucionaria hay espacio para la micro-épica del hombre en busca de su redención. Ella afirma que la crueldad y el egoísmo no son inherentes a la condición humana sino que, al obedecer a determinadas circunstancias históricas, pueden superarse en el individuo si también son superadas en la sociedad al cambiar aquellas circunstancias.

En esta doble intención transformadora, de la historia y de la subjetividad, el individuo puede trascender la efímera temporalidad de su vida y reencontrarse con su “verdadera esencia”: la armonía con lo colectivo. El canto a la voluntad transformadora del hombre se asemeja a la fascinación por las fuerzas germinadoras de la naturaleza, que siempre terminan imponiéndose a los peores cataclismos. Los símbolos remiten a un proceso de redención mediante el cual, la tierra -que, con frecuencia, connota a la Madre Patria- y el ser humano llegan a unirse en una íntima armonía. El reestablecimiento de la doble armonía hombre-naturaleza/masas-patria, que ha sido rota a causa de un orden social injusto, es el gran tema que atraviesa a la producción del período.

No se trata, entonces, de un realismo que busca una pantalla-espejo para que las masas se vean reflejadas en ella, con sus propios rasgos físicos y culturales, sus incertidumbres, conflictos y problemas, al estilo del realismo preconizado por la consigna: “la realidad tal cual es”, sino de lograr que el cine actúe como ventana del mundo con un carácter anticipatorio. Asomándose a esa ventana, los espectadores habrán de reconocer sus potencialidades transformadoras de la realidad y atisbar el futuro cargado de promesas que podrán construir con la mediación de la utopía. Subyace a esta ventana alegórica la idea de la historia como progreso indefinido.

Otro tema presente en la producción de esta etapa, que adquirirá fuerza en la del cine sonoro y la paralela imposición del realismo socialista como estética oficial, es la construcción de la nación.¹⁶

Conformada por varias repúblicas diferenciadas, étnica, lingüística y culturalmente, de la Gran Rusia, con una larga historia de luchas, invasiones y opresiones, la unificación que se propuso la ex-Unión Soviética requería del auxilio simbólico de la noción de patria. La Gran Patria Rusa, que fuera la utopía nunca alcanzada por el imperio de los zares, parecía factible de la mano de la Revolución. La construcción de la nación se irá introduciendo, entonces, entre aquellas potencialidades a ser reconocidas por los espectadores como parte de la conciencia revolucionaria. La trilogía de Eisenstein, *Alexander Nevski*, *Iván el Terrible* y *La conspiración de los Boyardos*, realizada entre 1945 y 1948, está dedicada a ella, mediando el período de la Segunda Guerra Mundial. En estas tres películas, el estilo de Eisenstein, depurado del espíritu experimental de sus primeras obras, adopta ciertos rasgos del expresionismo para aludir al pasado histórico como mito y, a la vez, alegría del presente.

Después de la muerte de Lenin (1924), con el progresivo ascenso de José Stalin al poder y la implantación del *stajanovismo* como método de trabajo tendiente a aumentar la productividad (1933-37), el realismo socialista se afianza en los diversos campos de la producción artística.

16 El realismo socialista es definido por Pudovkin como “un método de trabajo que une profundamente al artista y la realidad, la vida circundante y, (eso es lo esencial) lo hace participar directamente en el trabajo de toda la nación” (Ibidem).

Las vanguardias serán duramente criticadas o censuradas, de modo que aquel vital movimiento se irá extinguendo.

Un nuevo arquetipo popular sintetizará, entonces, la medida de la redención: el “héroe positivo”, ya sea de la guerra o del trabajo, el cual desplaza al héroe colectivo -el pueblo- por individuos cuyas virtudes se sintetizan en la capacidad de sacrificio en aras de la construcción de la patria socialista.

No puede dejar de considerarse el marco histórico de ese deslizamiento para explicar el éxito popular del nuevo arquetipo y del realismo socialista en general: la Revolución de Octubre y la consiguiente polarización político-ideológica de la sociedad; el régimen de Stalin que exigirá niveles inéditos de sacrificio para la construcción de la nación, bajo la sombra ominosa de la condecoración como “héroe”, o bien, el *gulag* y la muerte; y, finalmente, la Segunda Guerra Mundial con la encarnizada resistencia a la ocupación de los ejércitos de Hitler, que deja como saldo 20 millones de muertos y el territorio arrasado. Heroicidad, sacrificio, sumisión al poder del líder esclarecido y defensa de la patria socialista no eran, en el cine, un verosímil ajeno a la verdad de lo real.

Más allá del discurso teórico sobre el “internacionalismo proletario” de los líderes revolucionarios e intelectuales, el cine soviético -al igual que el norteamericano en relación a sus diferentes circunstancias históricas- se asume como decididamente popular y nacional. Enteramente financiado por el Estado el primero y por el sector privado el segundo, ambos se caracterizan por la vocación de universalizar ciertas particularidades culturales y por transformar la historia de sus respectivas naciones -aún sus costados más oscuros- en epopeya.

Sucedáneos de esa voluntad historiográfica serán, en un caso, el *western* y el film de *acción bélica* y, en el otro, el film de guerra sustentado en el héroe revolucionario que popularizará el realismo socialista, el cual es extraído de acontecimientos históricos reales y, a veces, de la literatura. *Chapaiev* (1933), de S. y G. Vassiliev, referido a un héroe popular revolucionario ampliamente conocido, es el exitoso ejemplo que inicia esta línea de producción. (Sadoul; op. Cit.).

El realismo socialista construirá su narrativa en relación a los hechos de la historia pasada y presente, pero con la intención apologética de “recorte para la posteridad”, como si todo tiempo ya fuera pasado y siempre en torno al “héroe positivo”. Este personaje marmóreo, con su vocación de sacrificio sin límites, su discurso “sabiondo” -que en todo momento ilustra la moral y la línea política “correctas”- y su personalidad sin contradicciones, dudas ni fisuras, construye el arquetipo del *socialista verdadero*. Por oposición connotada o denotada, los que se aparten del mismo serán los villanos, traidores o inadaptados sociales que será preciso combatir o “re-educar”.

La necesidad forzada de trazar un límite preciso entre “buenos” y “malos”, representación de aquello que se considera política y moralmente correcto o bien incorrecto, asemejan al “héroe positivo” del realismo épico socialista y al héroe del *western*. La principal diferencia entre ambos arquetipos estriba en que el primero asume como propia la moral oficial revolucionaria, mientras que el segundo impone la moral calvinista de las instituciones del capitalismo incipiente -necesitado de consolidarse en el proceso de colonización interno- y, en algunos casos, su propia moral individual. Ellos son emisarios del mito que une los orígenes heroicos con el destino de grandeza que asegura la utopía; extremos temporales desde los cuales se procura construir una identidad nacional espacialmente acotada a las fronteras ampliadas de naciones multiétnicas. Si el *cow-boy* impone la justicia y el orden en el caos, junto con su código moral viril, allí donde el brazo de las instituciones del sistema no llega, el “héroe positivo” es el portavoz de esa institucionalidad llamada Partido, garante excluyente del nuevo orden.¹⁷

17 Una descripción del héroe positivo de André Siniavski (bajo el seudónimo de Abraham Tertz), recogida por el crítico e historiador del cine Guy Hennebelle, permite apreciar la semejanza aludida; “Un héroe positivo no es tan solo un hombre bueno, es un héroe a quien la luz del ideal más ideal ilumina, es un modelo digno a ser imitado por todos, un ‘monte de la humanidad desde cuya cumbre se ve el porvenir’ (...). Carece de defectos, o, si los tiene, es en pequeñas dosis (como mucho se pone furioso de vez en cuando) ... Sin embargo, sus defectos no deben ser demasiado importantes, sobre todo no podrían ir en contra de sus cualidades fundamentales (...) No existen para él dudas interiores, vacilaciones, problemas insolubles, secretos insondables y, en el asunto más embrollado, encuentra fácilmente la solución (...) El héroe positivo manifiesta una marcada inclinación a disertar continuamente sobre temas elevados: habla del comunismo a cada paso. En el trabajo, en el hogar, en casa de los amigos, paseando, en el lecho de muerte, haciendo el amor...” (Hennebelle; 1977).

En los dos países este tipo de películas basadas en una historia mítica –o en una mitificación de la historia presente y pasada- contribuirá a hacer del cine un fenómeno masivo. Aunque en general son relatos lineales y hasta ingenuos, despojados de la riqueza estética y poética de los filmes épicos clásicos, este éxito masivo no había sido logrado en la ex-URSS por las vanguardias formalistas, como tampoco por la monumental *Intolerancia* de Griffith en los Estados Unidos.¹⁸

Por debajo de la ruptura que el realismo socialista provoca, con respecto al cine de las vanguardias formalistas que lo antecedieron, existe una continuidad que no puede ser explicada solamente por razones políticas e ideológicas.

Al igual que en el caso de las vanguardias, el realismo socialista no se propone ser un cine realista mimético, sino un cine-ventana orientado al futuro; produce arquetipos representativos de la realidad “tal como *deberá* ser”. Varían entre este cine y el precedente los perfiles dramáticos de estos arquetipos y, por cierto, los criterios conceptuales y estéticos de construcción de las obras, pero en ambos casos existe un programa comunicacional común: “el cine al servicio de la historia”. Ésta es entendida como el futuro luminoso a construir, o bien un pasado del que da cuenta el mito fundante, el que, a su vez, hace verosímil la promesa de futuro. No es casual la alusión a los “pioneros”, y su capacidad de sacrificio, y el retorno a los cánones de la dramaturgia tradicional, tanto en el cine del realismo socialista como en la más genuina tradición del *western*.

Pese a las distancias en el terreno de la teoría sobre estética del cine, entre los integrantes de la vanguardia formalista y su contemporáneo Dziga Vertov existe en el grupo de creadores de la edad de oro del cine soviético una búsqueda cuyas principales confluencias son:

18 Sadoul explica el fenómeno del realismo socialista en los siguientes términos: “El aumento enorme del público transformaba la misión del cine soviético. En 1925, el cine estaba de hecho reservado a la población más adelantada de las grandes ciudades (1.642 salas urbanas contra 662 en el campo); podía emplearse un lenguaje rebuscado, aunque fuese a expensas de la claridad del relato. Las cosas cambiaron cuando hubo necesidad de hacerse entender por decenas de millones de individuos, por el profesor de la Universidad de Moscú y por el obrero del Donbass, desde luego, pero también por el koljosiano azerbaijano o por el nómade tadjikstano, que quizá veían un film por primera vez. Hubo pues que sacrificar ciertas búsquedas formales a la inteligibilidad” (Sadoul; op. Cit.).

- Un compromiso político con la revolución de Octubre, presente en sus obras y en sus reflexiones teóricas acerca del lenguaje cinematográfico.
- La voluntad de sacar al cine de su encasillamiento dramático, sometido a la tradición teatral o bien a la literaria, para lograr su autonomía como campo artístico.
- La unidad entre la dimensión ideológica y la estética en la aproximación al material del cine; la construcción del nivel conceptual es, asimismo, la del nivel formal.
- Un anti-estetismo que proclama que el arte, tal como lo concibe la tradición académica y su concepto de “belleza”, si ya no está muerto lo estará muy pronto.
- La deconstrucción de la obra que rompe la unidad de acción y de intriga -heredada de la novela del siglo XIX y de la dramaturgia teatral clásica- reemplazándola por “la sucesión de episodios particulares, a menudo desprovistos de lazos entre ellos”, en la convicción de que: “Toda intriga es una violencia ejercida sobre el material, porque ella solamente utiliza lo que puede servir a su desarrollo. La unidad dramática se obtiene mediante una suerte de represión de las características más profundas y, si se quiere, más particulares del material a elaborar” (Amengual; 1991). La deconstrucción remite al espectador a una forma de apreciación semejante a la de la realidad, donde los hechos no se presentan estructurados en un argumento, para impulsarlo a establecer relaciones y sacar conclusiones de orden general. En esta idea del deconstructivismo se funda la teoría del montaje ideológico sistematizada por Eisenstein. Con todo, en ella sobreviven las raíces del realismo. Se trataría, en este caso, de la correspondencia con los dispositivos *reales* de la percepción humana de la realidad, antes que de la reproducción mimética de ésta por la cámara.
- El “romanticismo de la racionalidad” (Ibidem), que liga el sentido de la vida al progreso científico. Esta idea optimista -que irá

cobrando fuerza en algunas películas del realismo socialista- es un “tema de época” presente en los sectores progresistas, que cifran en la ciencia, la técnica y el cambio social, la esperanza de superar las rémoras de un pasado que es visto como sinónimo de atraso, decadencia e ignorancia. Vale recordar también que el futurismo y su pasión por la máquina dejan profundas marcas en esta generación de creadores. Este movimiento inspira, tanto al italiano Marinetti que derivará hacia el fascismo, como a Maiakovski, poeta y dramaturgo ligado a las vanguardias rusas, quien busca el ritmo de su poesía en los sonidos del mundo natural, la vida cotidiana y las máquinas.

- La interrelación entre teoría y práctica cinematográfica, que establece una dinámica de realimentación, la cual confiere gran solidez al movimiento. Ya sea que el punto de partida sean las reflexiones de los mismos directores, originadas en sus experiencias de laboratorio y polémicas, o bien los aportes de los teóricos que, como Bela Balázs, la teoría analizará el cine producido proporcionando nuevas pistas a la creación. Esta unidad práctica-teoría-práctica es un rasgo común a las vanguardias.

Considerando que la rica y variada producción de ficción de la etapa muda se desarrolla en tan solo cinco años -amén de la no menos importante que se realiza en el campo del documental-, bajo el signo de una identidad cultural y político-ideológica particular, la poderosa influencia que ella ejerce en el cine mundial a lo largo del siglo XX permite calificarla de una verdadera revolución artística. Cada uno de los grandes movimientos de ruptura que se desarrollarán a lo largo del mismo hará una apropiación selectiva de diferentes aspectos que esta monumental obra aporta al patrimonio fílmico mundial.

La problematización del realismo por los movimientos de ruptura

La intención de problematizar la categoría de realismo cinematográfico alcanza sus niveles más sistemáticos de experimentación y reflexión

en los movimientos que también procuran instalar nuevas formas de interrelación obra-espectador y cine-sociedad.

Dentro de la ficción realista, el neorrealismo italiano de la posguerra y el cine de autor francés, con diferencias conceptuales y estilísticas entre sí, pero con más puntos en común de lo que habitualmente se supone, son los movimientos que emprenden la tarea de resignificar la realidad fílmica e impulsar la resignificación de la historia.

En el campo documental -aunque no exclusivamente en él- el cine político se expande en los años 60s en el marco de los “nuevos cines” que surgen en todo el mundo. Los mismos conjugan reapropiaciones y resemantizaciones de aportes de procedencia diversa de las vanguardias de los comienzos del siglo XX, con innovaciones estéticas que excederán el estricto sentido político que se pretende dar a las obras.

Estos movimientos, en apariencia dispares, abrevan en las fuentes de dos corrientes fundantes del cine de principios de siglo: los filmes de ficción soviéticos del período clásico y el “Cine-ojo” de Dziga Vertov que, contemporáneo del primero, tanto influenciará a las vanguardias francesas de la década del 20 y el 30, como al cine documental inglés, al *cinéma-verité* de Rouch, al de la *caméra-stylo* de Astruc y a los “nuevos cines” que florecen en los 60s.

La red de interrelaciones que entretejen estos movimientos giran en torno a un eje: el abordaje cinematográfico de la realidad histórica de sociedades en crisis desde una perspectiva crítica y adoptando como punto de partida el principio de autenticidad, antes que el de verosimilitud. Más allá de sus diferencias estilísticas y conceptuales, el rasgo común a todos ellos es la ruptura con la institucionalidad cinematográfica forjada por la industria, principalmente la de Hollywood.

Sin embargo, al recuperar experiencias, hallazgos y tendencias del cine de los inicios, los tres movimientos efectúan una apropiación selectiva de la tradición en la cual reside su carácter articulador con

dicha institucionalidad. Las constantes que los caracterizan pueden agruparse en los siguientes aspectos:

a) La relación teoría-práctica y la impugnación del modelo de cine hegemónico

El punto de arranque de estos movimientos es la problematización de la categoría de realismo cinematográfico tal como fuera concebida desde la industria. Esto da lugar a uno de los debates más intensos y ricos producidos en el campo artístico sobre el realismo en general que, lamentablemente, es poco conocido.

Se trata de la asunción del fenómeno cinematográfico en términos integrales, cuyo rechazo a la tradición cinematográfica del cine industrial producido en cada espacio y momento y del cine-espectáculo hollywoodense reconoce distintos derroteros. Ya sea que se pretenda refundar la industria sobre nuevas bases, o bien dar al cine una dimensión que trascienda el fin de espectáculo, aunque ello lo condene a una difusión restringida, las nuevas concepciones del fenómeno cinematográfico y los argumentos que las fundamentan se explicitan en manifiestos, ensayos, investigaciones y análisis críticos de las películas producidas en diferentes épocas y lugares. La lucha por la legitimidad de las innovaciones impulsa a esta reflexión teórica sobre el cine a incursionar en diferentes campos y disciplinas; desde la sociología y la antropología hasta la semiótica y la filosofía política.

Esta negación de “lo viejo” y la consiguiente apertura a “lo nuevo” mantienen, como constante de los planteos teóricos y las opciones artísticas, la idea de cambio integral en las obras y sus diversos niveles constitutivos, así como en el proceso que va de la producción a su apropiación por los espectadores.

b) Cambios a nivel del discurso fílmico; la historia como tema y problema

La ruptura con respecto a las reglas de los géneros consagrados del cine-espectáculo, en los niveles temático, retórico y enunciativo,

es el rasgo inmediatamente visible en los tres movimientos arriba mencionados.

En el nivel temático, los filmes neorrealistas de los inicios encuentran su objeto preferencial en el drama de personajes pertenecientes a los sectores populares confrontados a la crisis de la Italia de la posguerra. La dura realidad histórica y la toma de conciencia crítica acerca de ella, por dichos sectores, es la historia que narran las películas. En una segunda etapa, el movimiento encara una apertura que bifurca sus senderos hacia otros actores sociales, temas y géneros, mateniendo, empero, como una constante la relación sujeto-historia y a ésta como nudo argumental, en mayor o menor grado explícito.

El cine de autor francés hace de la conciencia individual en crisis el objeto de su indagación. Microcosmos que, de manera más connotada que denotada, remite a una crisis de orden macrosocial. La historia individual actúa en este caso como referente de un marco histórico que es cuestionado.

Por su parte, el cine político o militante se lanza a explorar el universo del malestar social y la crisis en las múltiples manifestaciones que ella asume, desde el punto de vista de quienes serían los actores llamados a superarla: los sectores populares. Su impronta crítica suele derivar en un optimismo romántico con respecto al sujeto colectivo aludido: el pueblo.

En los niveles retórico y enunciativo, el cine de ficción de dichos movimientos opera una deconstrucción de la dramaturgia tradicional. Mientras el neorrealismo se basa en la dramaticidad cruda de los hechos históricos, el cine de autor apela a los quiebres en la temporalidad del relato, que rompen su linealidad narrativa y confieren a los sujetos de la enunciación la función de interpelar al espectador y problematizar su rol.

Asimismo, en los tres movimientos, la construcción del material fílmico opera una ruptura estética que desplaza a la "puesta en

escena" heredada de la tradición teatral y cuestiona la adaptación literaria clásica, así como los criterios de "belleza" del cine-espectáculo. Esto implica la adopción consciente de un nuevo criterio de calidad artística que refuta el universo esteticista de la obra "bien faite", remitiendo a la cualidad del cine para establecer una relación *productiva* obra-espectador. En esta cualidad ubican el aporte específico del arte cinematográfico.

Cada uno de estos movimientos adopta, a su manera, el principio de *distanciamiento* -de la estética brechtiana- para incitar al espectador a trasladar la capacidad de descubrimiento movilizadora por la obra, a la toma de conciencia sobre su situación en el mundo. El cine político avanza aún más allá, al pretender que, además, el espectador se convierta en actor protagónico de la realidad histórica, tomando partido por su transformación.

Ya no se trata de agradar los sentidos para sumergir al espectador en el ilusionismo de las imágenes con el fin de hacerle olvidar los problemas del mundo en el cual vive, sino de provocar en él interrogantes que hagan tambalear sus certidumbres e ideas previas acerca del mismo. Para lograr este efecto, también debe ser puesta en crisis su lógica perceptiva y, por tanto, la lógica narrativa de construcción de la obra.

Las imágenes deben demoler los condicionamientos rutinarios del público que anestesian su percepción de lo real y del arte cinematográfico. Las líneas de este ataque se sintetizan en el lenguaje fílmico. Así como en *Paisá* (1946), Rossellini coloca al espectador *dentro* de una realidad presentada "en crudo", mediante la crónica y el reportaje, confrontándolo a la verdad inapelable de espacios destruidos y personajes de la vida real relatando sus amargas experiencias de la guerra, *El año pasado en Mariemba* (1960) de Resnais y gran parte de la obra de Godard recurren a los cortes bruscos, las transposiciones, paréntesis y saltos temporales, las alusiones oscuras y polisémicas. Ambos cumplen así la premisa de que el cine debe, sino sacudir al espectador, al menos incomodarlo.

El cine político reforzará esa idea: no basta con ver, en la medida que, en términos cinematográficos, todo o casi todo ya ha sido visto. Se trata ahora de comprender, de descubrir, de sacudir la indiferencia e impulsar a la acción. Chris Marker apunta a este propósito con la suma de entrevistas de *Le joli mai* (1962), donde obliga a explicar a los entrevistados -y a reflexionar al espectador- por qué a los parisinos les interesa más la temperatura que la represión de la OAS en Argelia; el confort personal que las luchas obreras. “Todo espectador es un actor o un cobarde”, interpela, a su vez, a los espectadores *La Hora de los Hornos*, del Grupo Cine Liberación, de Argentina, refiriéndose, más que a los espectadores de la pantalla, a los de la realidad histórica.

c) Cambios en el rol del director y en la relación cine-sociedad

El cambio en la relación obra-espectador apunta a forjar una interrelación cine-sociedad distinta, que se propone dar mayores grados de apertura al campo cinematográfico, cuyas opciones temáticas y generísticas exhiben un profundo agotamiento en las distintas épocas y países en que estos movimientos surgen. En el principio, por todos ellos compartido, de incorporar el cine a la vida, transformando la capacidad perceptiva del espectador por distintos medios, es visible la huella de dos tendencias teóricas opuestas: las vanguardias estéticas -y también las formalistas rusas- y el realismo baziniano.

La nueva interrelación obra-espectador ha de sustentar la fruición estética en la dimensión cognoscitiva de la realidad revelada por la obra, antes que en la inmersión sensorial en el espectáculo que se agota en su consumo y la catarsis emocional. Pero, mientras que a André Bazin solo le interesaba qué revelaba de la realidad el ojo de la cámara y qué conocimiento del mundo aportaba el film al espectador, omitiendo aquello que el realizador -su subjetividad- podría aportar a ambos, para los movimientos de ruptura el papel de éste será clave. Pese a los esfuerzos del neorrealismo para borrar las huellas de la subjetividad del emisor del discurso, o la presencia del director -que es la de la unidad realizador-guionista-

como sujeto de la enunciación, la misma es constante. En el caso del cine de autor francés, esta presencia es explícita, consciente y teóricamente legitimada. Por su parte, el cine político “naturaliza” la presencia del director -o del colectivo que realiza el film- como enunciador del discurso, en tanto procura ser, precisamente, un cine- ensayo.

Pero si el film y el cine son ubicados como emergentes de un proceso histórico, del que extraen su legitimidad social y a cuyo reconocimiento remiten, forzoso es que el papel tradicional del realizador sea asimismo problematizado. Éste ya no será concebido como el “artista” que persigue la innovación estética *per se*, o que busca inspiración en los vericuetos del patrimonio discursivo literario, teatral o cinematográfico, tampoco como el “fabricante” de películas contratado por la industria a destajo. El cineasta, sin resignar su papel de artista, deviene en un comunicador social informado sobre su contexto histórico, que asume los roles de investigador, pensador, antropólogo, sociólogo y, llegado el caso, de agitador político.

Este descentramiento del cine con respecto a su propio campo adquiere un signo provocador que, necesariamente, ha de alterar las diversas dimensiones que vertebran la obra. Si en la dimensión artística ello se expresa en una deconstrucción de la dramaturgia tradicional y de los códigos consagrados por el cine-espectáculo, con la intención explícita de fundar una nueva estética y una nueva poética, en la informativa se “carga” al mensaje con todo lo que se sustrajo a la obra.

La desmesura no consiste ya en la pretensión *naïf* de hacer del cine una *copia fiel de la realidad*, sino en la de convertirlo en una experiencia total, en un arma cuyos disparos hagan que, después de descargada, el espectador y la sociedad ya no puedan volver a ser igual que antes.

La dramaticidad de la realidad, social o individual, revelada por el ojo inquisitivo de la cámara, debe golpear al espectador

sacándolo del apoltronamiento adormecedor de “la belleza” para arrojarlo a la vorágine de la vida, oscura, triste, sórdida, violenta, aunque no exenta de ternura y poesía, que transcurre más allá de la pantalla. Así como la obra pone al espectador ante la cruda realidad del mundo, haciéndolo responsable de sus opciones en relación al mismo, también aspira a que la sociedad asuma una posición inconformista y mucho más exigente hacia el cine y el arte en general.

d) Cambios en los modos de producción

Los tres movimientos mencionados subvierten los modos de producción instituidos por la industria. Las películas se realizan fuera de los estudios, con bajos presupuestos, al margen del sistema de las estrellas, recurriendo a los mismos protagonistas de la vida real o bien a actores relativamente desconocidos, y la división del trabajo de los equipos artísticos y técnicos trastoca los roles cristalizados que imperan en aquella.

Como tantas veces sucediera en la historia del cine, algunos de estos realizadores, una vez probado el éxito de público de sus obras, son convocados por la industria -incluso la hollywoodense- pero el cine de autor y el cine político pugnarán por mantenerse apegados a la tradición de los *nuevos cines*, aún trabajando desde el seno de ella. Contradicción ésta que atraviesa la producción posterior de muchos cineastas que dieran comienzo a aquellos movimientos y que el neorrealismo intenta resolver al tomar posesión de la industria cinematográfica italiana de la posguerra. El crecimiento artístico que alcanza el movimiento se articula a una constelación de factores cinematográficos y extra-cinematográficos, haciendo factible que esto suceda, al menos por un período. Entre dichos factores cabe mencionar la emergencia de un empresariado industrial nacional que se interesa por el cine, las inversiones de Hollywood en el cine de la península -impulsadas por las políticas proteccionistas del Estado italiano de la posguerra, que limitan la importación de películas-, la característica de *escuela* asumida por el neorrealismo que

impulsa la formación de guionistas, directores y técnicos, con la consecuente renovación generacional. Esta dinámica le permitirá dar un nuevo giro cuando las primeras señales de agotamiento se presenten. Otros dos aspectos merecen destacarse: la reflexión teórica sistemática que acompaña a la práctica cinematográfica y el profundo enraizamiento de su poética, y su estética en la identidad cultural de las distintas regiones de Italia.

Estas experiencias permiten comprobar que el nivel conceptual y estético de los discursos es indisociable de sus modos de producción. Cuando la continuidad de la labor de los directores se traslada del contexto contra-institucional y contra-cultural del movimiento originario al de la industria, las obras resultantes irán perdiendo la vitalidad de las que fueron fundadoras de cada corriente.

De este proceso de cambios surgen nuevos criterios de verosimilitud, aplicables al campo cinematográfico en general, así como nuevos verosímiles que amplían y enriquecen las posibilidades del lenguaje fílmico, incentivando una mayor autonomía artística del cine.

Estos movimientos se desenvuelven en contextos de intensa crisis social, en la cual se manifiesta la emergencia de imaginarios en búsqueda de un nuevo régimen de verdad. Con el neorrealismo, el cine de autor de la *nouvelle-vague* y los nuevos cines de los 60s, los invisibles lazos imagen-imaginario prueban, una vez más, su consistencia.

El neorrealismo italiano. La realidad histórica como historia fílmica

El *neorrealismo* surge inspirado en los principios del documentalismo aplicados a un argumento y a la necesidad de mostrar la realidad desnuda de la vida en un país devastado por la guerra. En un principio, sin proponerse fundar el movimiento cinematográfico más importante de la posguerra, el éxito de los primeros filmes sorprende

a sus realizadores. El antecedente más cercano es *Obsesión* (*Ossessione*, 1942), de Luchino Visconti, y el movimiento se inicia decididamente con *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), de Roberto Rosellini. A ella le seguirán *Paisá* (1946), del mismo director, y *Lustrabotas*, del actor y, entonces novel director, Vittorio De Sica (1946), entre muchas otras que extienden la vitalidad del movimiento más allá de la década del 60. Amén de las influencias ejercidas por el mismo en el cine mundial, la incorporación de nuevas generaciones de cineastas italianos confiere al neorrealismo una insólita perdurabilidad y una diversidad estilística, probablemente, única en la historia del cine.

Ya en la arriba citada película de Visconti -basada en la obra *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain y realizada en la etapa declinante del fascismo- despunta un nuevo estilo que muestra su vocación por la vida cotidiana y las muchedumbres populares. Aunque no tuviera connotaciones sociales o políticas directas, el film es prohibido después de su estreno. (Sadoul; op. Cit.).

La guerra y el fascismo habían dividido al país en fracciones irreconciliables. Con la derrota de éste y el importante papel jugado por la guerrilla, al establecerse la República bajo el signo político de la Democracia Cristiana, los sectores de izquierda, sus artistas e intelectuales -cuya figura paradigmática había sido Antonio Gramsci- se lanzan a explorar el espacio de libertad que entonces se abre, aunque por poco tiempo.

El guión de *Roma ciudad abierta* fue dictado a Rosellini por un jefe de la resistencia que relató su vida en la lucha de guerrilla contra la ocupación nazi y los “camisas negras” de Mussolini. La experiencia de resistencia al fascismo había sido vivida por una parte considerable de la población italiana y se mantenía fresca en la memoria, por lo que la película tuvo un resonante éxito que abrió las puertas al movimiento.

Paisá parte de una encuesta realizada por Rosellini, el guionista Sergio Amidei y el joven periodista Federico Fellini a diferentes personas

del pueblo, que reconstruyen frente a cámara sus experiencias de la guerra (Ibidem). Además de un desgarrador alegato anti-bélico, la película constituye un antecedente del *cinéma-verité* en cuanto al método aplicado, pero con resultados más dramáticos y con una poética que, profundizada en obras posteriores, será el sello distintivo del movimiento.

La idea de un cine realista, apoyado en la tradición literaria italiana del mismo signo, es una inquietud que ronda la reflexión de los teóricos de la península desde los años 30. En la segunda mitad del siglo XIX, el escritor siciliano Giovanni Verga había fundado el naturalismo italiano. Tras los pasos de Emilio Zola, Verga relata la miserable vida de los campesinos y pescadores de su tierra, por lo que su obra constituye un punto de referencia ineludible para las nuevas generaciones de artistas. Pero las dificultades que los cineastas encuentran para plasmar esta idea de realismo son, en primer término, la censura fascista, la falta de recursos y, también, el modelo dramático tradicional que aquella literatura ofrecía, con sus personajes demasiado unívocos y el predominio de los escenarios rurales.

Las reflexiones teóricas se interrumpen y serán retomadas a partir de 1948-1949, cuando las películas producidas a partir de *Roma, ciudad abierta* ya habían pasado por encima de ellas.

Rechazando la impostación del *star-system*, de los filmes rodados en estudio, con los decorados, el maquillaje y el vestuario rutilante de las estrellas, las constricciones generísticas del cine industrial hollywoodense y las intrascendentes comedias y películas históricas producidas bajo la censura fascista, una generación de directores formados en el documentalismo y el análisis de los clásicos -Griffith y las vanguardias soviéticas, particularmente- decide hacer de las ciudades destruidas por la guerra el escenario privilegiado de sus filmes y de los hombres, mujeres y niños del pueblo, sus principales actores.

La nueva generación de cineastas contaba con escasos recursos técnicos y económicos, pero con el talento de guionistas de la talla

de Cesare Zavattini y del, por entonces joven periodista, Federico Fellini.

Este nuevo cine italiano es reconocido internacionalmente desde sus primeras obras, hecho que contribuye a impulsarlo, en tanto sus mentores, además de las lógicas preocupaciones estéticas y sociales, también estaban interesados en refundar una industria cinematográfica nacional que pudiera competir exitosamente con el cine norteamericano desde su propia identidad. El espejo distorsionado que había proporcionado la industria de la península de la etapa fascista debía ser quebrado de manera contundente mediante un verdadero Renacimiento aplicado al cine.

Con *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1947), de Luchino Visconti -primera parte de una trilogía inconclusa-, y *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, se produce el apogeo artístico del movimiento.

La terra trema fue la segunda película de Visconti. Basada en una novela de Giovanni Verga (*I Malavoglia*) se propuso documentar la vida de los pescadores de Acitrezza, Sicilia, con actores no profesionales y recurriendo a improvisaciones en torno a problemas de la vida cotidiana, antes que a un guión estructurado. Por el apego a una estética basada en el principio de autenticidad que guiaba al neorrealismo, se mantuvieron los diálogos en su dialecto original, que no era comprendido en el resto de Italia. Pese a que la película ganara un premio en el Festival Internacional de Venecia de 1948, y fuera considerada por los críticos una de las obras máximas del movimiento, tuvo escasa difusión. Después fue doblada al italiano y del total de tres horas de duración se le cortaron 40 minutos. (Alsina Thevenet; 1972).

En cambio, *Ladrones de bicicletas* obtuvo un inmediato éxito comercial. De Sica parte de un conflicto simple que se transforma en un drama inmenso en virtud de su tratamiento: el sacrificio que hace un desocupado para comprarse una bicicleta que será su instrumento de trabajo, el robo de la misma y el solitario recorrido

del personaje y su hijo pequeño por las calles de Roma en busca de la bicicleta durante todo un día. Esta historia “pequeña” de un acontecimiento de la vida cotidiana posibilitó que una sociedad con millones de desocupados, y donde la soledad era una realidad palpable, se reconociera en ella. De Sica contrapone la visión crítica y descarnada de la crisis social descubierta por la mirada al principio inocente del personaje, que va tomando conciencia de ella a lo largo de su búsqueda, con una aproximación humanista y plena de lirismo hacia los individuos inmersos en la misma. La unidad temporal de la acción y este contrapunto acentúan la significación dramática del relato, que alcanza un efecto altamente conmovedor. El drama individual y la toma de conciencia del desocupado se transforman así en un fenómeno colectivo.

Más allá de las obras del neorrealismo consideradas paradigmáticas, la amplitud de la temática abordada por el movimiento y la diversidad de géneros y estilos autorales es tan vasta como rica. Destaca en este universo polifacético un rasgo particularmente valioso: el rechazo a la imitación o la copia de las fórmulas exitosas del cine hollywoodense. Tentación en la que cayeron muchas cinematografías nacionales que pretendieron competir con aquel, con resultados obviamente muy pobres.

Además de la cruda realidad de la guerra y sus efectos, el cine neorrealista será ejemplar en su voluntad de efectuar una indagación sensible y poética en la vida cotidiana de los héroes anónimos del pueblo y su lucha por la sobrevivencia, en una sociedad que el movimiento aspiraba a transformar y no solo a testimoniar. Varios integrantes del movimiento hablan de “la revolución de la verdad”, no solo referida al campo artístico o cinematográfico sino también al social y político, como vía para superar la ominosa etapa de censura, amordazamiento e hipocresía que el fascismo había impuesto al país. Interpretar la realidad vivenciada por el pueblo y recuperar las raíces de su identidad cultural avasallada, desde una perspectiva crítica, forman parte de una intencionalidad política redentora, que conecta de manera natural al neorrealismo con las vertientes literarias del realismo social que lo antecedieron. Si el movimiento se autocalifica

como “nuevo”, lo hace con respecto a los realismos anteriores de la historia del cine. En el caso de Italia, el período mudo había contado con algunas obras como *Asunta Spina*, de Gustavo Serena, y *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio, que también habían nutrido al realismo francés.

Abrirán nuevos caminos al movimiento, tanto a la orientación, por momentos carnales y surrealista, de Federico Fellini (*La dolce vita*, *8 ½*, *Julietta de los espíritus*, etcétera), como al drama psicológico, basado en la crisis existencial y de valores de la burguesía, cuyo ácido crítico será Michelangelo Antonioni (*El grito*, *La noche*, *La aventura*, *El eclipse*, *El desierto rojo*). Cineasta de gran rigor analítico y estético, poco comprendido en su momento, abordará en *Close-up* (1966) el problema del individuo obsesionado por encontrar el sentido de la realidad tras sus apariencias, precisamente, en momentos en que los cineastas y teóricos europeos entablan un intenso debate sobre el realismo en el cine.

Ningún fenómeno pareció serle ajeno al neorrealismo; desde la realidad de la crisis y sus manifestaciones en las distintas regiones de Italia, hasta el estudio de las conductas humanas y de las relaciones familiares, la vida de los pobres y marginados y la de las clases altas, la guerra y la resistencia, la violencia social y la psicología de personajes atormentados, el banditaje y la corrupción, el film histórico, la crónica, la comedia, el argumento original y la adaptación literaria desde Lampedusa a Pavese y Pratolini, pasando por Cortázar, los clásicos, Dostoiewsky, Camus y la tragedia griega.¹⁹

19 Algunos ejemplos: la pobreza y la soledad de los ancianos (*Humberto D*, de Vittorio de Sica y El abrigo, de Pietro Germi); la opresiva situación de la mujer (*Roma hora II*) basada en la investigación de Zavattini y de Santis de un suceso de actualidad, el desplome de una escalera en la que habían aglomerado 200 mujeres desocupadas respondiendo a un aviso de trabajo; *Arroz amargo*, de de Santis, la explotación de las obreras agrícolas temporales; la triste vida de los artistas populares (*Luces del varieté* y *La Strada*, de Fellini; la mafia siciliana (*En nombre de la ley*, de Germi); los marginales: (*Los inútiles* e *Il bidone*, de Fellini; *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rossi). Tampoco el neorrealismo se ató a fronteras de género; desde la actualidad tratada mediante el reportaje y la crónica (además de las obras primeras, la ya citada *Roma hora II*, *Alemania año 0*, de Rosellini; *Amor en la ciudad*, cinco episodios rodados sin escenografía ni actores, por Antonioni, Lizzani, Maselli, Risi y Fellini a propuesta de Zavattini, entre otras) hasta la adaptación literaria (*Il gattopardo*, *Senso*, de Visconti; *Crónica de pobres amantes*, de Lizzani; *Las amigas* y *Close-up*, de Antonioni, etcétera).

Esta versatilidad se expresa igualmente en las trayectorias seguidas por cada realizador. Luego de su nacimiento al calor del cine directo y transparente -como preconizaba André Bazin- la exacerbación del lirismo será el giro que tomará De Sica en *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950) con guión de Césare Zavattini. Historia de pobladores desocupados y sin casa que deciden tomar los terrenos de un burgués para construir sus viviendas, hecho que deriva en una fábula maravillosa que da cuenta de cierta idealización optimista sobre la solidaridad entre los pobres.

Por su parte, Visconti retomará la tradición más dura del neorrealismo con *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e sue fratelli*, 1960) que, en clave de melodrama -y por momentos bordeando la tragedia- profundiza en la disolución de los lazos de una familia pobre de Sicilia que emigra a Milán. El mismo realizador incursionará, asimismo, en el film de reconstrucción histórica y en la adaptación literaria con un marcado estilo operístico.

Cuando el movimiento se estanca, de 1955 a 1958, y comienzan a visualizarse los síntomas de cierto *pintoresquismo de la pobreza* (v.gr. *Pan, amor y fantasía*, con Gina Lollobrigida), así como los efectos de la represión intelectual, una nueva generación de creadores lo revitalizará entre 1959 y 1960. Ermano Olmi, Valerio Zurlini, Francesco Rossi, Valentino Orsini, Pier Paolo Pasolini, Paolo y Vittorio Taviani, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, aportarán nuevas perspectivas y estilos conformando la “nueva ola” del cine italiano. Asimismo, los filmes de Michelangelo Antonioni y otros directores jóvenes como Valerio Zurlini insinúan las características del segundo gran movimiento cinematográfico europeo de la posguerra: el cine de autor francés.

El impulso vital dado por el neorrealismo al cine hizo que pudiera reconstruirse la industria cinematográfica italiana en un contexto marcado por la hegemonía del cine de Hollywood en Europa, que arranca en 1918 y se refuerza a partir de 1946 en el marco de una profunda crisis de las cinematografías mundiales. Amén de fundar una nueva poética y una estética premeditamente ascética y

despojada de artificios, el neorrealismo logra en pocos años la proeza de que muchos de sus filmes superen el éxito de los de la industria norteamericana. La producción del cine italiano anual ascendió entonces a las 100 películas. Esto impactó por igual a la crítica y a los empresarios de Hollywood.²⁰

Según Francesco Casetti, pueden reconocerse tres etapas en la reflexión teórica sobre el neorrealismo. La primera de ellas va de 1945 a 1948, donde, como ya se dijo, la teoría es sobrepasada por la práctica cinematográfica. En la segunda fase, de 1949 a 1955,

“algunos filmes que se consideran esenciales obligan -a la teoría- a plantearse ciertos interrogantes sobre el cine, sobre su papel y su destino” y, finalmente, de 1955 en adelante, “en la que el análisis comienza a ofrecer, tanto signos de saturación como de renovación” (Casetti; 1994).

En estas dos últimas etapas, el “desacoplamiento” inicial entre reflexión teórica y práctica cinematográfica es superado, ofreciendo las dos fases la gama de posiciones teóricas y prácticas que la polémica en torno al realismo fue generando.

Con todas sus contradicciones, el neorrealismo marca un antes y un después en la historia del cine mundial. Tendencias dispares como el *cine de autor* francés y los *nuevos cines* -particularmente africano y latinoamericano- el *Free cinema* inglés y el cine independiente de los Estados Unidos abrevarán de sus fuentes. Lo más importante de su legado es haber logrado tal universalidad a partir de temas y estilos consustanciados con identidades culturales particulares, mediante la

20 Algunos productores de Hollywood se interesarán en financiar los proyectos de directores exitosos del movimiento como De Sica, Rosellini, y Antonioni, entre otros. En su mayor parte se tratará de experiencias frustrantes, como la de De Sica con *Stezione termini* (1953), titulada en inglés *Indiscretion of an american wife*, con argumento original de Zavattini, guión encarado luego por Giorgio Próspero y Luigi Chiarini y producida por David Se. znick, quien contrataría sucesivamente a nuevos adaptadores y guionistas, de los cuales solo quedaría Truman Capote en los créditos finales. Del mismo modo sucedería con el armado del casting. El film fue llevado a los Estados Unidos para su edición, donde se le suprimieron 63 minutos, se le introdujeron canciones románticas y se le cambió el título. Todo lo cual concluyó en un espantoso híbrido que fue, además, un rotundo fracaso comercial. (Alsina Thevenet; op. cit.)

indagación sensible en una realidad social e histórica que, además de conflictiva, estaba despoblada de imágenes “bellas”, conforme a los cánones estéticos entonces imperantes. El nuevo concepto de belleza que instala el neorrealismo, la adopción de la historia como relato fílmico y su vocación nacional y popular, permiten vincular al neorrealismo con el cine de las vanguardias rusas que lo antecedió y con los movimientos del cine político que lo sucedieron.²¹

Sobre esta “reconquista de lo real” por parte del cine, señala Césare Zavattini, guionista predilecto y uno de los inspiradores centrales del neorrealismo:

“La verdadera tentativa no consiste en inventar una historia que parezca la realidad, sino en contar la realidad como una historia.” La postura de Zavattini se aproxima a la de Bazin cuando afirma: “No se trata de transformar en realidad (o hacer parecer verdaderas, reales) las cosas imaginadas, sino de hacer lo más significativas posibles las cosas tal como ellas son, contadas desde ellas mismas”. O bien: “Ningún otro medio de expresión tiene, como el cine, esta capacidad original y congénita de fotografiar las cosas que, en mi opinión, merecen ser mostradas en su cotidianeidad, es decir, en su más larga y más auténtica duración. Ningún medio de expresión tiene, como el cine, la posibilidad de hacerlas conocer al mayor número de gente” (Cassetti; op.cit.).

André Bazin admiraba al neorrealismo italiano, al que le adjudicaba el carácter de una verdadera fenomenología. Al hacer la crítica de *Ladrones de bicicletas*, encuentra que De Sica y su guionista, Césare Zavattini, habían logrado construir la estética perfecta del “cine puro”,

21 “Estamos harapientos? -exclama Lattuada en una suerte de manifiesto- Mostremos nuestros harapos. Estamos vencidos? Contemplemos nuestros desastres. Los debemos a la mafia? a la beatería hipócrita? al conformismo? a la educación defectuosa? Paguemos todas nuestras deudas con un feroz amor hacia la honestidad y el mundo participará conmovido, en ese gran combate con la verdad (...) Nada pone de manifiesto mejor que el cine todos los fundamentos de una nación”. De Santis, por su parte, declara: “Lo que caracteriza al neorrealismo no es el modo de contar, no es la cámara que se pasea por la calle o la utilización de actores no profesionales; es el hecho de plantear claramente, honestamente, los problemas de nuestra época, de nuestro pueblo” (Hennebelle; op. Cit.).

o sea una captación de la realidad donde la actuación, la puesta en escena y la construcción del guión no persiguen la finalidad de espectáculo. En la estructura casi anecdótica del guión percibe la cualidad de neutralidad que para él es la esencia del cine; mostrar las cosas tal como son; usar *hechos* en vez de ficción, revelar lo cotidiano y al hombre común, no lo extraordinario ni a los héroes “sedosos”; mostrar la relación del ser humano con su realidad social y no con sus sueños románticos.

El cuestionamiento a las formas de elaboración del cine-espectáculo que sintetiza la posición de Zavattini parte de un interrogante que lleva en sí la respuesta: ¿para qué elucubrar una historia impactante o espectacular, si la realidad desnuda de los seres humanos comunes, con todas sus debilidades y grandezas, plantados en los hechos del mundo, es la *poética* más significativa que tiene ante sí el ojo de la cámara? Deseo de inmediatez y de abolición de todo filtro; unidad de ética y estética, que, finalmente, parece materializar el ideal de transparencia a cuya explicación Bazin dedicara su vasta obra.

Sin embargo, lejos de ser interpretado de manera uniforme, en el sentido expuesto por Zavattini, el neorrealismo estuvo sometido a un intenso debate en el cual terciaron diferentes posiciones e interpretaciones.

El crítico y teórico Guido Aristarco cuestiona las ideas de Zavattini al plantear que

“la idea de una confrontación directa del cine y la realidad sustituye la de una interrelación mucho más compleja (entre ambos términos); la idea de una orientación innata del cine hacia la vida sustituye la idea de que esta predisposición debe, de cierta manera, ser cultivada y dirigida; la idea de una conquista de lo real fuera de toda fórmula preestablecida sustituye la idea de que, contando el mundo, el cine puede y debe sacar provecho de las experiencias ya realizadas por la literatura” (Aristarco en Casetti; op. Cit.).

Aristarco propugna que “una estética que se podría llamar de la reconstrucción, sustituya, en síntesis, a una estética del seguimiento”. El autor opina que en esta profundización del mundo, la gran literatura ha dado ejemplos notables que solo el prejuicio impide aprovechar.

El valor de las reflexiones de Aristarco reside en que, adoptando como punto de partida el análisis de las películas del movimiento -entre sus predilectas están *La terra trema* y la célebre *Senso*, que originó una intensa polémica entre los críticos de cine italianos- arriba a interesantes conclusiones sobre el cine en general y el cine realista, en particular. Las mismas son enriquecidas por los aportes de otros investigadores que venían ejerciendo su influencia desde la década de los 30: Luigi Chiarini y Umberto Barbaro.

Interesa destacar los puntos nodales del debate planteado, que remiten a las distintas formas de entender el realismo cinematográfico.

- Desde la concepción de Zavattini, existen razones históricas y morales que justifican plenamente al neorrealismo. La guerra y la lucha por la liberación, con la cual estaban comprometidos los integrantes del movimiento, enseñaron a descubrir y valorar la realidad. Si *ha de ser la vida la que se asome a la pantalla*, ello no obedece en primera instancia a una toma de partido estética, sino a la necesidad que los individuos tienen de conocerse para construir una comunidad que no excluya a nadie. Por su esencia fotográfica, para Zavattini, el cine es un perfecto instrumento de conocimiento de la realidad. En la dimensión estética esto impone rechazar los cánones preestablecidos y las fórmulas preexistentes; las gramáticas y retóricas heredadas, para que sean las cosas mismas las que determinen cómo han de ser expresadas con la mayor inmediatez posible, sin idealizaciones ni canonizaciones de ninguna especie (el ideal de transparencia de Bazin). Zavattini, que era asimismo autor y guionista, llega a afirmar: “Ha llegado la hora de arrojar a la basura los guiones para seguir a los hombres con la cámara” (Ibidem).

- Guido Airstarco retruca:

“Existen diversos grados de realismo, del mismo modo que existen diversos grados de realidad (la realidad tal como ella es percibida) que los realizadores pueden descubrir según sus orientaciones y capacidades de profundización” (Aristarco; 1955).

No es suficiente con constatar qué pasa en el mundo; quienes viven los conflictos ya lo saben. El cine debe desentrañar las causas de los mismos y sus lógicas. Esto exige una profundización que puede requerir del auxilio de la trama dramática, “prestada de otras artes” -literatura y teatro- por lo que solo un prejuicio establece la separación del neorrealismo con otros dominios de la expresión. “El problema del realismo es, ‘por el contrario’ un único y gran problema, común a la literatura, a las artes figurativas, al teatro, al filme...” (Aristarco; op. Cit.). La transferencia de medios de expresión de un dominio al otro es posible sobre la base del fondo unitario del realismo.

- Con resonancias eisenstenianas, Aristarco prosigue afirmando que, en tanto los hechos de la realidad siempre se inscriben en una trama compleja de fenómenos multideterminados y plurisignificantes, se trata de pasar de una simple descripción de los hechos a la aprehensión global de los fenómenos; “de un cine del documento, de la crónica, de la denuncia, a un cine crítico” (Ibidem). Es fundamental la diferencia que establece el autor entre análisis y descripción, tan poco tenida en cuenta por el cine político. *Criticar* -en un sentido filosófico- significa *analizar*; algo cualitativamente distinto de *denunciar* o *describir* una realidad. El objeto de la crítica (análisis) de la realidad son los problemas de la misma y todo problema, social o individual, es siempre complejo, nunca se presenta solo, ni obedece a una monocausalidad. Los problemas actúan en una compleja red -dinámica a lo largo del tiempo- donde unos son causas y a la vez consecuencias -o manifestaciones- de otros, en una interrelación que involucra diversidad de dimensiones y fenómenos: históricos, económicos, políticos, culturales, psicológicos, etcétera. Un cine crítico no es el que *ilustra* audiovisualmente el problema o la red en el que el mismo se inscribe -al modo del documentalismo político pedestre,

que basa su eficacia en la ampulosidad de la denuncia- sino el que penetra entre los hilos de la trama en el cual el problema se enreteje, para desentrañar las causas y relacionar los fenómenos, de modo tal de proporcionar una mirada reveladora que lleve al espectador al *descubrimiento* de aquello que estaba oculto tras las apariencias de lo real. No se trata, entonces, de *describir* sino de analizar, como única forma de poner en crisis la percepción de los fenómenos naturalizada por la experiencia cotidiana, de modo que el cine aporte una dimensión cognoscitiva, para nada reñida con la fruición estética.²²

- En este caso, el argumento, la intriga dramática, los personajes, lejos de establecer una barrera a la transparencia, pueden convertirse en un instrumento útil para dar al discurso una “mayor ejemplaridad”, un “plus de valor” (Casetti; op. Cit.). Esta *mayor ejemplaridad* del discurso, o *plus* de significación que Aristarco reclama, consiste precisamente en la imbricación entre la indagación crítica y la dimensión estética, en virtud de la cual, a la vez que el espectador disfruta del film en términos estéticos -en cuanto espectáculo- éste actúa como medio de descubrimiento de la trama oculta de los fenómenos de la realidad, cuya manifestación son los problemas que él vive, pero sin haber podido hallar conexiones entre ellos ni logrado aprehender su esencia. Es este un notable aporte teórico, lamentablemente muy poco tenido en cuenta por el cine político o de crítica social, en tanto la tendencia predominante suele asimilar *crítica* a *denuncia* y *realismo* a *descripción* costumbrista de la realidad.

En tal sentido Aristarco valoriza *La terra trema*, de Visconti, por su búsqueda de

22 En esta posición se reconocen las huellas de Brecht: “Quien quiera hoy día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad -afirma Bertolt Brecht- tiene que vencer, por lo menos, cinco obstáculos. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aún cuando sea reprimida por doquier; la perspectiva de reconocerla, aún cuando sea solapada por doquier; el arte de hacerla manejable como un arma; criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; astucia para propagarla entre éstos” (...) “Menos valor se precisa, en términos generales, para quejarse de la ruina del mundo y amenazar con el triunfo del espíritu, en una parte del mundo donde esto todavía está permitido” (...) “La aprehensión no se realiza sobre la base de un acto de observación, no termina con la realización de una tesis (...)” (Brecht; 1985, subrayado del autor).

“una dimensión mayor que la de la simple descripción del ambiente, (la cual llega) hasta la frontera misma de la investigación psicológica, espiritual y social del drama, y en la utilización de medios expresivos desconocidos, empleados en estricta relación con el significado espiritual y humano que poco a poco van asumiendo. De ello nace positivamente un diseño complejo que utiliza el material humano e iconográfico para reconstruir en toda su plenitud y ejemplaridad un mundo del que no solo se nos ofrecen los perfiles, sino también la lógica y las razones de fondo”.

Con *Senso*, se dará, según Aristarco, el pasaje del neorrealismo al realismo, precisamente por la profundización de este camino, en el cual el cine expande su radio de acción (Aristarco en Casetti; op. Cit.).

Agrega el teórico italiano:

“De hecho narrar y participar, en vez de observar y describir, le permite (al cine) ver más allá de la superficie del fenómeno, para recoger sus mecanismos internos y sus razones ocultas. El resultado es un retrato más completo de la realidad, en el que a la presentación de los hechos se suma la comprensión de sus causas y en el que al registro de los acontecimientos se añade la percepción de la lógica que los sostiene” (Ibidem).

- Según Chiarini, es preciso diferenciar entre *espectáculo cinematográfico* y *film*. El primero remite a una realidad compuesta, donde dominan el placer de la puesta en escena y el trabajo escenográfico, la belleza visual y la voluntad de “contar historias”, la seducción del público y el juego de la ficción. Esta es la tradición de la puesta en escena teatral, a la que el cine ofrece nuevas y más vastas posibilidades técnicas. Elegir un cine puro, en contacto directo con la realidad, significa renunciar conscientemente a estos filtros tradicionales y, asimismo, a la puesta en escena. Pero este “cine puro siempre es una reelaboración creativa de la realidad”, como expresa John Grierson para definir al documental. De

una manera u otra, el realizador siempre reelabora de manera creativa los hechos originales. Esto no significa alterar la esencia de la realidad, si es que en la reelaboración no se traiciona el fundamento fotográfico del lenguaje fílmico. Hay que reconocer el rol de la cámara y solicitarle que colabore en la exploración del mundo; mejor aún, hay que dejarla elegir los hechos, de modo de accionar, a su turno, sobre el hombre e indicarle cómo representar su entorno. Para Chiarini, lo que cuenta es la dimensión espacio del lenguaje cinematográfico. El *cine puro* no tiene sus fundamentos en el montaje -o sea, en el manejo de la dimensión tiempo- sino en la fotografía, en el ojo de la cámara, puesto que “en la posibilidad de elaborar artísticamente, sin mediaciones literarias y teatrales, un material informa todavía más desde el punto de vista estético” (Chiarini, en Casetti; 1952).

- Por su parte, Barbaro insiste sobre la presencia de la fantasía y la imaginación del realizador como elementos constitutivos del film, y reafirma la función del montaje como principio de construcción estética.

El debate apunta a establecer que la transparencia y la inmediatez preconizadas por Zavattini y Bazin pueden constituir una trampa si, en lugar de facilitar al cine traspasar las apariencias para arribar a la lógica de las esencias, le obstaculizan cumplir este propósito en el cual reside su mayor aporte cognoscitivo, a la vez que estético.

El desafío consiste en pasar de un realismo reflejo o mimético, solo capaz de captar las situaciones tal como se presentan a nuestras vivencias cotidianas, a otro que penetre en los fenómenos de la condición histórica y humana, en las que aquellas adquieren su más compleja y profunda significación. Siendo esta última misión la que fundamenta y legitima al realismo, socavarla o soslayarla en su nombre contribuye a su muerte. Hecho que, de otra parte, ya habían diagnosticado las vanguardias a principios del siglo XX.

En suma, el ingreso al vasto territorio del realismo no es tan simple como pretenden las concepciones miméticas. Exige, por el contrario,

una cuidadosa y reflexiva elección de los caminos, porque ellos esconden muchas trampas. El cine neorrealista logró eludirlos, por su apertura a lo nuevo, por la capacidad intelectual y analítica de sus principales mentores y por su profunda vocación de articular una nueva poética artística con una ética social.

Entre la diversidad de temas, motivos y estilos de las obras del movimiento considerado como *corpus*, se abre paso un nuevo verosímil filmico, revelador de las distintas facetas y niveles de la realidad, posibilitando el equilibrio entre la voluntad de representarla "objetivamente" y la riqueza emergente de la multiplicidad de miradas sobre ella, así como entre el principio ético-estético de *autenticidad* y un nuevo simbolismo poético.

El gran tema que subyace a la diversidad de miradas de los integrantes del movimiento es el ser humano plantado ante los hechos crudos de un mundo en crisis; o sea, la interrelación sujeto-historia. Este es el trayecto que va de la historia a la conciencia del sujeto, en tanto actor protagónico de la misma, y desde la conciencia del individuo en crisis, a la historia.

El neorrealismo constituye una suerte de punto nodal de la historia del cine que, a la vez que se nutre del patrimonio filmico pasado en varios aspectos, anticipa el futuro, el cine de autor francés y los "nuevos cines". En esto quizá resida su vigencia, es decir, su carácter de "cine clásico".

El cine de autor francés. Crisis de la conciencia individual y crisis del sentido del mundo

La amenaza de "vuelta al principio" que acechaba tras el realismo fue percibida por quienes fueran los más estrechos colaboradores del crítico y teórico francés André Bazin, además, atentos observadores y analistas del neorrealismo italiano.

El grupo de críticos y cineastas que rodeaba a Bazin en *Cahiers du Cinéma*: Eric Rohmer, Doniol-Valcroze, Francois Truffaut, Jacques

Rivette, Jean Luc Godard y Claude Chabrol, reflexionó y debatió largamente, desde las páginas de la revista, la respuesta que ellos darían al desafío planteado, después llamada *nouvelle-vague*.

Desde la aparición de *Cahiers*, en 1951, el grupo emprende el análisis de las obras de las distintas cinematografías, tanto de los filmes, movimientos y directores del cine mundial que ellos aprueban, como de los que detestan. Examinan, en particular, los *corpus* cinematográficos que llevan implícita una reacción contra los cánones en los que se había anquilosado la industria del cine francesa. Situación que, por otra parte, había facilitado la penetración del cine hollywoodense en Francia.

La exagerada posición anti-intelectual y pro-imagen que asumen, llevándolos a redescubrir y sobrevalorar el *western*, las comedias musicales, el comic, los filmes de suspenso, y a recuperar la estética de algunos directores norteamericanos inscritos en la maquinaria hollywoodense -Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Vicent Minelli, entre otros-, debe interpretarse como portadora de una doble intencionalidad. Por un lado, la auténtica búsqueda de nuevos senderos mediante el rastreo de las pistas en el patrimonio cinematográfico mundial de aquel cine que, perteneciendo a cualquier género y cinematografía, había aportado a la construcción de la autonomía del lenguaje de la imagen, así como de estilos autorales originales. Por el otro, la intencionalidad de propinar violentos “tiros por elevación” a la producción industrial de la cinematografía de su país, a la que perciben agotada y decadente.

En 1954, el joven Francois Truffaut publica en *Cahiers* “*Une certaine tendance du cinéma français*”, suerte de manifiesto fundacional donde critica al denominado “cine de calidad francés” y sus pretensiones de realismo psicológico, del que dice “ni es realismo ni es psicológico”, subrayando que su sumisión a la literatura y su inclinación al intelectualismo coartan la autonomía del lenguaje fílmico. Ese cine -dice Truffaut despectivamente- está dominado por “películas de escenógrafos”, es mera ilustración o complemento de la literatura, considera irrelevante el trabajo del director y constituye un engaño.

Se le hace creer al público que se trata de obras nuevas y de elevado nivel, cuando en realidad todas son calcadas de la misma receta. Trata de disfrazar con la “calidad” y la pretensión de “obra comprometida”, afirma Truffaut, lo que no es más que una obra comercial. Es un cine “antiburgés hecho por burgueses para burgueses” (Truffaut, en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; op. Cit.).

En su apasionada cruzada anti-institucionalidad cinematográfica, recogen la proclamada -y poco practicada- propuesta de Astruc de 1948, de la cámara-lapicera (*caméra-stylo*) y, para escándalo de los críticos “notables” del momento, exaltan a oscuros directores del pasado y sus filmes, en los cuales creen ver ejemplos anticipatorios del cine de autor. Son realmente una “nueva ola” que recoge la tradición vanguardista de escandalizar para sacudir las conciencias aletargadas. Paso necesario para demostrar después cuan antinatural puede ser el cine basado en la novela naturalista.

Román Gubern apunta que, a diferencia del concepto de “cine de autor” que lanza el mismo grupo, el término *nouvelle vague* fue acuñado por la periodista del semanario *L'Express*, Francoise Giroud, en 1957, a raíz de una encuesta sobre la juventud rebelde francesa de la época (Gubern; 1999).

El paso inicial de la producción del movimiento lo dará Claude Chabrol, en 1958, con *El bello Sergio* (*Le beau Serge*), realizada con escasos recursos económicos -gracias a una herencia recibida por su esposa- y actores poco conocidos. La película obtiene, sin embargo, reconocimiento de la crítica y éxito de público. Esto posibilita a Chabrol filmar al año siguiente *Los primos* (*Les cousins*). Paralelamente, Francois Truffaut filma *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*), financiada por su suegro y dedicada a la memoria de su maestro, André Bazin (Gubern; op. Cit.). La película también logrará gran aceptación del público, particularmente de aquel sector juvenil denominado *nouvelle-vague*.

Pese a que el premio mayor del Festival de Cannes de 1959 (La Palma de Oro) se otorga a *Orfeo negro*, de Marcel Camus -que reunía

las características que los integrantes de la *nueva ola* criticaban-, el premio a la mejor dirección lo recibe Truffaut. Esto permitió al movimiento abrirse camino, a pesar de las feroces críticas de muchos representantes de la industria.

La respuesta anti-sistema del cine de autor no obedeció a razones meramente estéticas, ni ideológicas, sino que emergió también de la profunda crisis que aquejaba por entonces a las cinematografías mundiales. No puede omitirse que se trata de un movimiento post-televisión.

Si bien las primeras experiencias de transmisión televisiva, en Europa, datan del año 1932, es sabido que la guerra y ciertas imperfecciones técnicas que debían pulirse pospusieron su aparición hasta los años 50. A poco de instalado, el nuevo medio comienza a apropiarse de los géneros más populares del cine-espectáculo: melodrama, acción, musicales, etcétera, convirtiéndose en el centro del entretenimiento familiar y desplazando al cine de esta función. Se impone entonces al cine encontrar la forma de recuperar el terreno perdido. Para ser eficaz, la respuesta debía conjugar los aspectos económicos con los artísticos.

La industria francesa se vuelca al "film de calidad" (*aggiornamento* del *Film d'art*), el melodrama de origen literario y la comedia con Jacques Tati. Hollywood responde con un fastuoso cine-espectáculo, basado en superproducciones con las que la televisión no podía competir y eliminando el cine clase B que tantos réditos de público le había dado. En todas partes la industria busca desesperadamente nichos competitivos con la televisión. Pero, al decrecer abruptamente la asistencia de los espectadores a las salas, el número de las producciones descende en los distintos países. Es sintomático que en 1954 los Estados Unidos llegue al nivel de producción más bajo desde los años 20, totalizando 253 películas (Pérez Turrent, en Sadoul; 1974).

Influido por el neorrealismo, así como por la propuesta de la *caméra-stylo*, el nuevo movimiento francés se propone abolir el esquema basado

en las grandes producciones y el despliegue del cine-espectáculo industrial, con su costoso sistema de estrellas y grandes montajes escenográficos, para encarar producciones modestas. Recurre, entonces, a la autenticidad de las locaciones naturales -o que parecen serlo- y a actores y actrices hasta el momento desconocidos, cuyas fisonomías no responden a los patrones de belleza convencionales, los cuales tampoco representarán a los arquetipos de la tradición literaria burguesa, ni del cine de géneros, sino a personajes extraídos de las turbulencias de la vida. Estos anti-héroes, precursores de la posmodernidad, tendrán un perfil que derivará hacia la construcción de un nuevo arquetipo: el "héroe moderno".

Bajo la consigna de terminar con el anonimato del autor también cae la serialización generística, fundada en la rígida división del trabajo propia de la industria, en particular la existente entre el guionista y el director.

La autoría del director, que implica su asunción del lugar de emisor identificable del discurso, cumple una doble función cuestionadora. Por un lado de los modos de producción de la industria cinematográfica, que no dejaban resquicio para los directores nóveles o independientes. Por el otro, implica una subversión del trabajo intelectual dentro del campo cinematográfico, en la medida que es el director del film -y no el autor de la obra literaria previa o el sello productor- quien hace explícita su cosmovisión y, por tanto, el autor verdadero de la obra cinematográfica. Este propósito, a la vez que supone un gran cambio de orden simbólico, ataca las bases materiales del *star-system*; esto es, la función de estrategia de marketing para la venta de las películas, que también pasa a ser un componente básico de la televisión, cuyo propio sistema estelar arrojará a un anonimato aún mayor al director.

El rechazo a la adaptación de una obra literaria previa y la demolición del encasillamiento generístico serán otras constantes del movimiento. En general, la producción se basará en un guión especialmente concebido para el film, en algunos casos escrito enteramente por su director y en otros, con la colaboración de un guionista perteneciente

al mismo o consustanciado con su ideología. Se dará también el caso –por ejemplo Jean Luc Godard- en que el autor-director desechará el paso previo del guión y construirá su película mediante el trabajo de improvisación con los actores en torno al tema planteado en una escueta estructura.

Aún cuando exista la sujeción a un guión previo, la contribución de los actores a la obra fílmica es mucho mayor que en la producción rígidamente compartimentada del cine industrial. El estilo de actuación logrado mediante las improvisaciones contribuye a desdramatizar la ficción y dar naturalidad a los diálogos. Hecho que al combinarse con la *cámara-lapicera* del autor, que adopta la mirada del observador externo, provoca un efecto de *distanciamiento* que vincula, estilísticamente, al cine de autor con el *cinéma-verité* y el *nouveau roman* de la “escuela de la mirada” (*école du regard*; Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, particularmente). Este punto de vista posibilita profundizar en los pequeños gestos y en la psicología de los personajes de una manera ascética y, en apariencia, prescindente de toda pasión subjetiva. Estilo que es congruente con los argumentos y personajes escogidos y sus actitudes frente a la vida.

La abolición o relativización del patrón generístico como paradigma productivo, constructivo y estético –que la televisión reelabora-, da lugar a la preeminencia del estilo. El régimen de previsibilidad del género que, del lado del espectador actúa como patrón de reconocimiento, es así transferido al estilo del director-autor. Ya no se trata de ver una película policial o una comedia protagonizada por ciertas estrellas famosas, sino el film de un director cuyo estilo identificable actúa como fuente de previsibilidad, más allá del tema o el género que aborde en cada una de sus obras y de quienes sean sus actores.

A la larga, actores y directores del “cine de autor” conformarán una suerte de *star system* paralelo al hegemónico y de nuevo perfil que adquirirá, asimismo, la función de estrategia de marketing. La diferencia es que ya no se procura la adhesión del público al cine-espectáculo, mediante la promoción de las estrellas y la planificada correspondencia entre los personajes de ficción y la imagen que

los actores que los representan proyectan, para constituirse en arquetipos a ser imitados en la vida real. A la autoridad emanada del despliegue emocional-litúrgico de este sistema se opondrán la autoridad intelectual y creativa del autor y la calidad interpretativa del actor, que habrá dejado de ser una “estrella”; a la autoridad del género se opondrá la del estilo autoral.

Godard se propone no solo hacer estallar el relato a nivel de la narrativa, fragmentando las acciones y destruyendo arbitrariamente su coherencia espacio-temporal, sino también la tradición misma del lenguaje cinematográfico. Así, introduce saltos de eje, abruptas discontinuidades técnicas, efectos de alteración del tiempo que no obedecen a necesidades narrativas, llegando inclusive a intercalar trozos de negativo que producen un efecto de extrañamiento. Apela a cuanto recurso surja de su vasta imaginación para desmontar las piezas de la institución cinematográfica, desnudando ante el espectador “la cocina del lenguaje”, o sea, todo aquello que los filmes “bien hechos” sirven en su mesa como un apetitoso plato a saborear cuya elaboración ocultan.

Esta actitud anárquica y rebelde la expresa Godard en relación a todos los valores consagrados por la Francia burguesa; en primer término, obviamente, con la tradición racionalista cartesiana.²³ Aunque los restantes directores del movimiento asumen prosiciones menos virulentas, las innovaciones que cada uno de ellos aporta se tornarán insoslayables. De la mano de estos cambios, nuevos temas y motivos irrumpen en la pantalla y otros se redefinen. El melodrama y el drama social serán desplazados por el drama intimista y los problemas de individuos que cuestionan la “normalidad” burguesa; el peso del argumento es desplazado por la profundización psicológica en los caracteres dramáticos; las alusiones vedadas a la sexualidad del cine industrial -y aún más de la TV- por el erotismo sin tapujos. Es particularmente en este aspecto que el cine de Hollywood parecerá puritano e ingenuo.

23 Godard también incursionará en producciones de la industria. Dirá entonces: “el peligro de entrar en la fortaleza es quedar atrapado dentro de ella”. Pero esto no sucederá con él; en 1968 tomará la cámara Super-8 o la de video y practicará el cine-guerrilla junto a los obreros en huelga de las fábricas y los estudiantes en las barricadas de París.

Aunque el erotismo desenfadado había sido introducido por el dúo Vadim-Bardot, en 1956 con *Y Dios creó a la mujer (Et Dieu créa la femme)*, la sexualidad humana mostrada en la pantalla grande sin metáforas pudorosas o hipócritas, observada por el ojo de la cámara con la misma naturalidad con la que se mira un paisaje, no solo se integrará a la lógica de la diégesis cinematográfica cualquiera sea el tema, sino que podrá ser un tema en sí (por ejemplo *Les amants*, de Louis Malle; 1958).

El erotismo franco y la intencionalidad anti-escenográfica harán de la cama un elemento importante de la acción. El lecho no solo cumplirá las funciones tradicionales de dormir y hacer el amor, sino que se constituirá en una suerte de símbolo. Desde la cama se puede mirar televisión, escuchar música, leer, comer, o simplemente sumirse en la desencantada contemplación de la vida. También la cama, como posesión personal, objeto que define un espacio, o barrera comunicativa, se presta para desarrollar distintos conflictos humanos. Entre la cama, símbolo del espacio privado por excelencia, las calles suburbanas de París, ciudad redescubierta por esta nueva mirada que revela cuánto de oscura sordidez esconde su belleza y la demolición de la apariencia bucólica de las ciudades provincianas, el cine de autor se dedica a derrumbar los mitos de la *France éternelle*.

Las referencias a la cama y al costado oscuro de las ciudades remiten, la primera, al cuestionamiento a cierta tradición literaria francesa (los "*dramas de alcoba*"). La segunda presenta el contraste entre un espacio público, que fuera el escenario luminoso de los sueños revolucionarios en los momentos de su apropiación por las masas, y las ciudades sombrías que asisten silenciosas a la feroz y sangrienta Guerra de Argelia. Tema tabú para el cine francés, que Godard aborda en *Le petit soldat* (1960), cuya exhibición es prohibida hasta 1963 después de terminada la guerra. Igualmente será puesta bajo la lupa implacable del movimiento la hipocresía de las convenciones burguesas de las pequeñas ciudades provincianas, para develar las sórdidas relaciones interpersonales que ellas enmascaran.

La angustia existencial del individuo incomunicado y desgajado de su sociedad será el gran tema del movimiento. El mismo adquirirá los diversos rostros de personajes que bordean los límites de la locura y la muerte. Este desgarramiento existencial comprende, desde el simpático asesino perseguido de *Sin aliento* (*A bout de souffle*, Godard, 1959, con guión de Truffaut), hasta el escritor alcohólico y suicida de *El fuego fatuo* (*Le feu follet*, 1963, de Louis Malle), pasando por el revolucionario español en crisis, exiliado en París, de *La guerra terminó* (*La guerre est finie*, Resnais 1966). También habrá excepciones e irregularidades en la obra de varios integrantes del movimiento que incursionarán en la industria. Algunos de estos filmes estarán signados por los rasgos que ellos mismos tanto habían denostado en sus inicios.

Desde este “cine del malestar”, un nuevo verosímil filmico se abre paso. Es el de la conciencia en crisis que se extiende por distintos sectores de las sociedades europeas: jóvenes, intelectuales, mujeres, trabajadores, en las que, pese al estado de bienestar, las relaciones sociales se desestructuran. Como en las *mónadas* de Leibniz, las conciencias de los personajes desencantados del cine de autor contienen a nivel micro la macro realidad social de un mundo en crisis. Solo que, en este caso, el Donante Supremo de la armonía está ausente. La muerte de Dios, que Nietzsche había denominado *nihilismo*, alude a esta suerte de vacío existencial que introduce el cine de la *nouvelle-vague* como una suerte de hilo conductor hacia la posmodernidad. La ruptura de la armonía presente en las obras alude a la pérdida del sentido del mundo regido por el orden burgués, con sus hipócritas estilos de vida, sus códigos, valores y sistemas de ideas. Pero también al derrumbe de aquel que, desde el marxismo, prometía la utopía de sociedades felices, en la cual la izquierda europea había depositado sus esperanzas y que deriva en el decepcionante “socialismo real”.²⁴

Es éste un mundo desencantado, en el que la pérdida de valores trascendentes y de los ideales que representaban objetivos colectivos que habían dado sentido a la vida de varias generaciones, abre paso

²⁴ *Masculin-féminin* (1966) y *La chinoise* (1967), de Godard, y la arriba citada película de Resnais son elocuentes ejemplos que anticipan la “Primavera de Praga” de 1968.

a la anomia. Obturada la puerta de ingreso a la historia, no le queda al individuo sino replegarse hacia sí mismo y expresar su inconformismo, ya sea para refugiarse en la memoria -el cine de Resnais- o bien autodestruirse -*Pierrot le fou*, de Godard. Es la realidad de una sociedad dislocada la que anida en la conciencia fragmentada de los personajes del drama del cine de autor francés.

El adolescente angustiado por el desamor y la indiferencia de su familia (Jean Pierre Leaud) de *Los 400 golpes*, de Truffaut, y el asesino perseguido (Jean Paul Belmondo) de *Sin aliento*, de Godard, y su eventual pareja (Jean Seberg) con la que el inicio de un posible amor desemboca en la traición de ella, que lo arroja a él a la muerte de manera consciente, constituyen los arquetipos de la nueva actitud nihilista ante la vida. Ellos confieren verosimilitud a las historias que protagonizan, tanto por la ausencia de aquellos valores, antes considerados fundamentales -hecho que da cuenta de su imperfecta condición humana- como por el desgarramiento que los atraviesa hasta en sus mínimos actos. De este modo, la anti-heroicidad de sus oscuros dramas individuales y sus miserables vidas adquiere la grandeza que los justifica.

Pese a su controversial ataque al realismo, el cine de autor arriba a un realismo de nueva especie, en el cual no es la realidad del mundo histórico la que solicita la percepción del sujeto para ser reconocida por él, sino, a la inversa. En esto reside el malestar que provoca: la conciencia del sujeto no es "reflejo" del mundo ni se vuelca hacia la historia para aprehenderla o transformarla, sino que el mundo, al invadirla con su crueldad y sinsentido, la ha transformado en objeto nómade, negándole toda posibilidad de anclaje en la esfera de lo público o colectivo, así como en la de los afectos personales. Esta conciencia individual volátil remite a un mundo que se ha tornado incomprensible, y cuyo signo distintivo es el carácter efímero de todas las construcciones sociales y políticas originadas en la supremacía de la razón.

Los nuevos arquetipos son personajes expulsados de la plenitud de la vida. En ellos el amor pasa a ser una quimera inaprensible y fugaz

del horizonte de la angustia. El suicidio por dinamitación del final de *Pierrot le fou* (1965), de Godard, alegoriza ejemplarmente el mundo al borde de la explosión que implosiona dentro del sujeto haciéndolo estallar en mil pedazos. Subterráneo paralelismo con respecto a la múltiple explosión final del edificio -que simboliza al capitalismo y la sociedad de consumo norteamericana- “detonada” por el odio de la mirada de la protagonista de *Zabriskie Point* (1969), de Antonioni, filmada en los Estados Unidos para la Metro. En este último caso, la explosión simbólica es la de un mundo exterior al personaje, al cual éste opone otro mundo posible que asume como propio, el de la contracultura *hippy*. La explosión de *Pierrot*, en cambio, clausura toda alternativa.

En su diversidad de tendencias, los nuevos verosímiles filmicos del cine de autor se conectarán naturalmente con el imaginario de aquella juventud rebelde encuestada por la periodista de *L'Express* en 1957. La “nueva ola” adquirirá pleno sentido en el siguiente decenio, cuando se constate que, en la íntima relación entre imagen filmica-imaginario colectivo, el arte se habrá anticipado una vez más a las ciencias sociales en su percepción de la realidad histórica.

El crítico e investigador del cine Guy Hennebelle divide a la *nouvelle-vague* en cuatro tendencias:

- a) un nuevo academicismo ilustrado por Chabrol, Truffaut, Carné, Delannoy (...);
- b) el intelectualismo, ese vicio impune del cine francés al que se entregan los Kast, Rohmer, Rivette, Robbe-Grillet, Marguerite Duras y otros;
- c) el cine de introspección, complejo de designar y coincidente a veces con el anterior, designa sobre todo a Alain Resnais (...);
- d) los preludios de un cine revolucionario”,

en el cual inscribe a Godard y a cuya vanguardia ubica a Chris Marker, Armand Gatti y, más tarde, a René Allio y otros. Según Hennebelle,

serán los pertenecientes a esta última tendencia, los cineastas que entroncarán con el cine político a partir del 68 (Hennebelle; op. Cit.).

En el orden teórico, dos conceptos clave dan surgimiento al *cine de autor*, “puesta en escena” y “política de los autores” (Magny; 1991). Aparentemente, ambos son por completo contradictorios con los postulados del realismo baziniano, en tanto remiten, uno a la laboriosa composición de la tradición teatral y el otro, a la subjetividad máxima, antes que a la tesis de transparencia y objetividad del *realismo ontológico* por aquel preconizada.

No obstante, la puesta en escena cinematográfica, tal como es concebida por los integrantes del movimiento -más allá de los diferentes estilos en los que cada uno de ellos la plasma- surge de la constatación de que todo lo que el objetivo de la cámara capta -los actores y objetos, los espacios y desplazamientos dentro de ellos, las angulaciones y movimientos, etcétera- *significa*. Se trata, pues, de hacer consciente el proceso de construcción de la significación. No hay elecciones arbitrarias, ni guiadas por un mero afán esteticista; cada una de ellas debe expresar “algo” y los distintos niveles que componen la obra han de dar por resultado una unidad semántico-estilística. La mirada distanciada del ojo de la cámara, la puesta en escena y la subjetividad de la mirada del autor son los tres componentes de una unidad dialéctica.

Existe en los integrantes del movimiento la plena convicción de que el espacio cinematográfico no es, ni puede ser, copia fiel de la realidad, sino un espacio virtual, humanamente construido. A la modelación de este espacio concurren multiplicidad de factores y condicionantes que llevan a cada aspecto o momento de la obra diversidad de miradas, cuyo resultado final -para que aquella sea inteligible- ha de ser la unidad de visión. Por lo que es falso y forzado negar la intervención del realizador en la composición de estos factores y en la armonización de las miradas que dan por resultado aquella unidad. Se sea o no consciente de ello, la mirada unificadora del director siempre existe. De igual manera que la historia de las sociedades no se construye a partir de una mirada única, sino desde miradas

múltiples y diversas, cuya interrelación y lógica debe desentrañar el historiador, dando como producto una interpretación de la misma -que es inevitablemente la suya-, otro tanto sucede con el director del film.

La *política de los autores* consiste, precisamente, en demoler el mito de la objetividad y el anonimato, para subrayar que el cine -al igual que la novela- tiene un autor y que cada film da cuenta de la personalidad y las ideas del mismo, tal como sucede con otras artes. Sin admitir este principio no es posible hablar de la autonomía artística del campo cinematográfico.

En dicha *política de los autores* ve Jean Mitry una de las cualidades específicas del cine. Sostiene el teórico francés que el aspecto estético del cine solo existe en un diálogo con el realismo psicológico, del cual aquel, como análogo del mundo real, no se puede librar. La pantalla como marco y ventana del mundo hace que el film muestre -dentro de la pantalla- una porción del mundo que hay más allá de ella y que el marco oculta. Pero el espectador sabe que ese mundo existe y que el film brinda de él tan solo una de las innumerables formas de verlo. Por tanto, el creador cinematográfico no puede liberarse de la realidad, pero puede y debe darle su propio tratamiento (Patar; 1991).

La invisibilidad del director, además de ser una hipocresía, atenta contra el sello anti-género y anti-producción industrial por excelencia: el estilo. Y, para la política de los autores, es al nivel del estilo, antes que del "contenido", al que debe orientarse la crítica o el análisis de las obras fílmicas. Afirmación con resonancias de la *caméra-stylo* de Astruc y batalla final, y victoriosa, de la lucha que había emprendido la teoría del cine a principios de siglo, por la legitimación del campo cinematográfico como arte y del cineasta como artista.

La visibilidad del director como autor cierra aquella larga búsqueda de legitimidad, pero introduce una nueva e inquietante división en las categorías cinematográficas establecidas. Esta es la adjudicación de un valor artístico plus o "superior" al *cine de autor* con respecto al producido por la industria. Se consagrará así la diferenciación entre

un cine “obra de arte” (de autor) y otro “cine comercial” (industrial) o dirigido al mero entretenimiento. Escisión que, anticipada en períodos anteriores por las vanguardias, se superpondrá decididamente a la taxonomía de los géneros. Este nuevo valor simbólico adjudicado a ciertas películas o tipo de cine jugará, asimismo, un importante papel en la lucha competitiva de la cinematografía francesa -y la europea en general- con el emporio hollywoodense, así como en la competencia entre el cine y la televisión.

Pese a que los cineastas-teóricos de la *nouvelle vague* francesa, y otros de diferentes partes del mundo, revisarán críticamente aquella división maniquea, ella queda instituida. Al menos hasta que la equiparación valorativa de todos los fenómenos artísticos perpetrada bajo el paraguas de la posmodernidad se dedique a “redescubrir” el cine clase B. Los críticos se abocarán entonces a una competencia *snob* por exhumar rarezas. No se tratará solo del cine de calidad producido por la industria hollywoodense -que *Cahiers du Cinéma* se había anticipado en identificar- para convertirlo en objeto de culto, sino también de la sacralización ecléctica de los peores esferpentos y del más banal “cine de efectos”.²⁵

Con la nueva generación de críticos nucleados en torno a la revista fundada por Bazin, que luego se transforman en directores de cine, también se da una curiosa inversión en la trayectoria de la reflexión teórica. Si antes la misma era abordada como producto de prácticas cinematográficas concretas o bien las acompañaba, con el cine de autor la teoría precederá a la práctica, ingresando al campo de la realización cinematográfica al modo de hipótesis que requieren ser validadas por aquella. ¿Qué transformaciones impulsan este cambio?

25 “El eclecticismo -escribe Lyotard- es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio (...) Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose kitsch el arte halaga el desorden que reina en el ‘gusto’ del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se pueda sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las ‘necesidades’, a condición de que las tendencias y necesidades tengan poder de compra” (Lyotard; op. cit.).

Primero, la teoría del cine pasó de ser una actividad subsidiaria de la producción y de reflexión sobre obras cinematográficas particulares -y, desde ellas, acerca de lo específico del cine- a constituir un campo relativamente autónomo de producción intelectual. Se encuentran indicios de este deslizamiento en los teóricos “clásicos”, el mismo se acrecienta con el neorrealismo, donde en una primera etapa la teoría se desacopla del cine producido y después vuelve a sintonizar con él, pero desprendida ya de la psicología y la antropología que la habían acompañado un largo trecho. Es en la primera etapa del cine de autor que la teoría del cine reingresa de lleno al campo de la estética.

En segundo lugar, de manera contemporánea al desarrollo del cine de autor, surgirá y evolucionará el estructuralismo, corriente que, en la década de los 60s, se torna hegemónica en diversos campos de las ciencias sociales, la literatura y, sobre todo, la lingüística. El estructuralismo avanzará también en la antropología y la semiótica con su vocación por el análisis de los niveles micro de la realidad.²⁶

Aparece, en suma, una “nueva ola” de intelectuales que marca con su influencia el devenir de la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la lingüística, la literatura, el cine, la comunicación social. Campos entre los que se empiezan a establecer entrecruzamientos cuyo sostén ya no es ideológico o filosófico, sino que está dado por un programa metodológico compartido. Se trata ahora de *clasificar* la porción de la realidad abordada por cada disciplina mediante su desmembramiento analítico, y de estructurar modelos o *sistemas universales* de comprensión que puedan dar cuenta del objeto de estudio, más allá de los fenómenos particulares. Aunque, en cierta medida, el estructuralismo pudo constituir una moda promocionada por los críticos y medios de comunicación, lo cierto es que el desorden del mundo ya no posibilitaba hacerlo comprensible por la vía de los grandes relatos filosóficos o ideológicos, ni por la de

26 André Bazin muere en 1959 pero el tomo IV y último de su obra (Qu' est ce le cinéma), *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, aparecerá en 1962. El mismo año se publican *El pensamiento salvaje*, de Claude Levi-Strauss; *Curso de lingüística general*, de Sassure; *Ensayos de lingüística general*, de Roman Jakobson. En 1965 recién se conocerá la traducción de la obra del ruso Vladimir Propp, *Morfología del cuento fantástico* (escrita en 1928), e irán editándose los trabajos de Greimas, Lacan, Althusser, Foucault, Barthes, Eco, etcétera.

los estudios estadísticos. La percepción de estar ante un verdadero cambio civilizatorio -o una encrucijada de la historia- parecía imponer a muchos intelectuales la necesidad de apartarse de la abstracción teórica y las explicaciones totalizadoras para concentrarse en los fenómenos particulares.

Es entonces que la teoría del cine se ubica de lleno en el terreno de la semiología. *Cahiers du Cinéma* sigue de cerca aquella trayectoria y publica una entrevista a Roland Barthes (*Sur le cinéma*) en 1963, así como los primeros escritos de Christian Metz en 1964. La obra de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, había aparecido en 1963, pero él ya venía investigando la historia y la estética del cine desde 1930. Dominado el campo de la teoría cinematográfica europea por aquellos gigantes y el de las ciencias sociales por el estructuralismo durante todo el decenio -y más lejos aún-, solo Godard, Deleuze, Eco y Pasolini se atreverán a formular aportes nuevos.

La teorización sobre la nueva relación cine-sociedad, que reclama la crisis en curso, y las formulaciones estéticas congruentes con ella emigran entonces hacia los “bordes” en los países en los que surgen los “nuevos cines”. El movimiento que tiene lugar en Francia entre 1953 y 1968 se nutre de los aportes de la trayectoria teórica europea clásica, pero al emigrar la producción teórica a la polifacética geografía en la que se despliegan, los “nuevos cines”, todo clasicismo y toda teoría previa serán objeto de sospecha.

El nuevo régimen de verdad que presupone el verosímil filmico del cine de autor da cuenta de un mundo en acelerado cambio y de la emergencia de nuevos actores sociales. Las luchas por la liberación de los dominios coloniales, que pugnan por constituirse en naciones en el marco de la bi-partición del poder mundial generada por la Segunda Guerra Mundial, la polarización político-ideológica de la “guerra fría” que la acompaña y las convulsiones sociales y políticas que signan el fin de los 60s, desembocan en una turbulencia social que establece su núcleo significativo en el campo cultural. Los diversos movimientos críticos que recorren a casi todas las sociedades, fueran políticos o sociales, se reivindicarán ante todo como *contraculturales*. En ellos

adquieren repentino protagonismo los sectores antes marginados: jóvenes, mujeres, trabajadores, minorías étnicas, intelectuales.

De manera contemporánea, las sociedades industriales avanzadas -particularmente los Estados Unidos- incubaban en los laboratorios de investigación científica aplicada a la industria bélica un salto tecnológico apenas entrevisto, que tendría su mayor impacto en el campo de las comunicaciones y la información y, obviamente, del audiovisual.

La revolución tecnológica en curso, a caballo entre el fin de una etapa de desarrollo del capitalismo y el comienzo de otra, tendrá una influencia decisoria en la redefinición de “los posibles” fílmicos (y de otras especies...).

Capítulo 3

Las imágenes buscan su imaginario en los conflictos de la historia

“...la elección del medio expresivo que es el documental es una elección tan gravemente distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio”.

John Grierson

“El documental, con excepción de los tecnológicos, está siempre sometido a la hipocresía inconsciente de lo que se llama objetividad. Naturalmente no habrá jamás objetividad, la que no alcanzarán siquiera las máquinas pensantes del mañana, por la razón de que es necesario interpretar, es decir, reintroducir el factor estimulante del error humano. (...) El objetivo mismo es un instrumento que registra, pero que no es en absoluto capaz, por esta razón bastante modesta, de pesar el pro y el contra en una perspectiva implacable. Lo que aburre es que tantos técnicos aparentemente lo crean”.

Chris Marker

El documental; continuidades y rupturas

Los precursores

En un análisis sobre el film *Moana* (1923-26), del norteamericano Robert Flaherty, John Grierson escribió: “Moana, siendo una suma visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental”. Por primera vez la palabra documental se aplicaba al cine. Es bautizado así un género cinematográfico que se venía practicando desde los orígenes del cine. Al ser interrogado, entonces, por Paul Rotha -otro destacado miembro del grupo documentalista inglés- el mismo John Grierson define al cine documental, como “un tratamiento creativo de la realidad”.

En su famoso *Manifiesto sobre el documental*, Grierson explicita una posición anti-espectáculo, dirigida a fundar un nuevo paradigma estético basado en la categoría de *verdadero* y el principio de *autenticidad*, antes que en el de *verosimilitud*. Explica allí:

1. “Creemos que de la capacidad que tiene el cine de mirar a su alrededor, de observar y de seleccionar los hechos de la vida auténtica, se puede obtener una nueva y vital forma de arte. Los filmes rodados en los estudios ignoran casi por completo la posibilidad de llevar a la pantalla el mundo real. Fotografían hechos reconstruidos en escenarios artificiales.
2. “Creemos que el actor ‘original’ (o auténtico) y el escenario ‘original’ (o auténtico) constituyen la mejor guía para interpretar cinematográficamente el mundo moderno. Ofrecen al cine una mayor reserva de material. Le suministran la posibilidad de interpretar, sacándolos del mundo de la realidad, hechos más complejos y sorprendentes que los imaginados para los estudios o que los que los técnicos de estudio pueden reconstruir.
3. “Creemos que la materia y los temas encontrados en el propio lugar son más bellos (más reales en sentido filosófico) que todo lo que nace de la interpretación. El gesto espontáneo tiene en

la pantalla un valor singular. El cine posee la extraordinaria capacidad de reavivar los movimientos creados por la tradición o agotados por el tiempo. El rectángulo arbitrario de la pantalla revela y potencia los movimientos dándoles la máxima eficacia en el espacio y en el tiempo. Añádase que el documental puede lograr una profundización de la realidad y conseguir efectos que la mecanicidad de los estudios y las exquisitas interpretaciones de los diestros actores ni siquiera han soñado” (Grierson, en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; op. Cit.).

En 1936, Paul Rotha apuntaba:

“El método del documental, como clase distintiva de películas, es una interpretación de sentimientos y pensamientos filosóficos totalmente diferentes, en propósitos y formas, que los motivos de entretenimiento de una película de ficción. El documental se ha materializado largamente como el resultado de los requerimientos sociales, políticos y educativos” (CUEC; 1980).

En 1948, la unión mundial de documentalistas hizo pública una definición conciliatoria:

“Todos los métodos de grabar en celuloide cualquier aspecto de la realidad, interpretado ya sea por la filmación directa o por una sincera y justificada reconstrucción, que parezca racional y emocional, con el propósito de estimular el deseo por el ensanchamiento del conocimiento humano y del entendimiento de sus verdaderos problemas y sus soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas” (Ibidem).

Para Lewis Jacob, “El documental puede ser identificado como un género especial de film con un propósito social claro” (Ibidem).

En los años 60s, el realizador francés Jean Rouch establece que la diferencia entre documental y ficción consiste en que, en el

documental, el actor interpreta el mismo rol de su vida cotidiana. Es más, el documental constituye el tipo de cine que tiene por fin revelar cómo viven las personas cotidianamente. Desde esta perspectiva se trataría de una “antropología filmada”. Noción que Rouch vierte en una etapa de auge de los estudios antropológicos realizados desde la perspectiva estructuralista y que remite a las experiencias pioneras de Dziga Vertov y Alexander Medevkin.

Las distintas definiciones y concepciones del documental aluden, en suma, a las diversas maneras de designar que la especificidad del mismo reside en una *particular forma de relación del cine con la realidad*. En ella destacan la voluntad de alcanzar objetivos de carácter social, político, o educativo que, a la par de trascender los fines de entretenimiento, apuntan a revelar, iluminar o cuestionar ciertos aspectos de aquella, ocultos, insuficientemente conocidos o bien distorsionados por otros discursos; se trata, en suma, de sustentar el trabajo creativo en los procesos, temas y protagonistas de la realidad abordada para la construcción de la obra.

Pugnando por diferenciarse de la inmediatez periodística del noticiero y del film de ficción basado en un argumento e interpretado por actores profesionales, la historia del documental está signada por grandes hallazgos estéticos, dentro de una evolución discontinua más vinculada al compromiso social y político, o a la ciencia, al arte y a las coyunturas históricas de crisis, que a la industria cinematográfica.

Excluido por los circuitos comerciales del mercado cinematográfico -salvo contadas excepciones-, el documental no se limitará a ser instrumento de conocimiento, de información o de denuncia. En sus expresiones más notables sienta las bases de una nueva estética basada en el concepto de *autenticidad*, que incidirá en el campo de la ficción. Este afán disruptor, que conjuga una ética social y política con la búsqueda de una estética que sea negación del ilusionismo del espectáculo, aproxima el documental a las vanguardias.

En Alemania la vanguardia derivará hacia el documental bajo la influencia de Dziga Vertov. Hans Richter adaptará el cine-ojo al film

político y realizará en 1926 *Inflación* y luego un documental anti-nazi. Carl Mayer rodará *Berlin* y Walter Ruttmann, después de haber filmado *Melodie der Welt* (1927), pasará a colaborar con la realizadora Leni Riefenstahl -quien trabajaba para Goebbels- en su famoso documental sobre las Olimpiadas de Berlín. “Una deificación wagneriana de la raza aria”, en palabras de Georges Sadoul (Sadoul; 1974).

En Francia, dos figuras pasarán de la vanguardia al cine documental: Jean Painlevé, quien devendrá un notable realizador de cine científico, y Jori Ivens, holandés de origen, que hará del documental político y social el eje de su larga y prolífica trayectoria.

Grandes directores de cine de vanguardia, como Luis Buñuel, y de ficción, como René Clair, Alain Resnais y Jean Renoir, entre otros, también incursionarán en el documental. Buñuel, después de su etapa surrealista junto a Dalí (*Un chien andalou* y *L'age d'or*), filmará *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), sobre la misérrima vida de los campesinos de esa zona de España, y Renoir sentará escuela con *La vie est à nous* (1936). Buñuel adjudicará al documental una capacidad subversiva de la que carece el cine de ficción inscrito en la lógica industrial-comercial. Esta capacidad la volcará a algunas de sus obras de ficción rodadas en México y será particularmente visible en *Los olvidados* (1950), film que recrea la dramática vida de los adolescentes y jóvenes marginales de los suburbios. Sin resignar su particular estilo, Buñuel sintetiza en esta obra un abordaje del tema sustentado en el principio de *autenticidad*, tal como lo aplicaba entonces el neorrealismo y que él mismo había utilizado en su primer film.

Con motivo de una presentación de su documental *A propos de Nice* (1929), en la cual formula una serie de elogios a *El perro andaluz*, de su amigo Luis Buñuel, Jean Vigo dirá:

“Dirigirse hacia el cine social significaría decidirse a explotar una mina de temas que la realidad iría renovando incesantemente. (...) Dirigirse hacia el cine social significaría decidirse, simplemente, a decir algo y a suscitar ecos

diferentes de los erupcos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión. (...) Dirigirse hacia el cine social, significa, pues, proveer al cine de un tema que suscite interés, que coma carne. (...) Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura porque pone los puntos sobre las íes" (Vigo, en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; op. Cit.).

Resnais se inicia con filmes de arte y realiza varias películas de *cine-poema* antes de encarar sus obras de ficción. Su opera prima fue *Van Gogh* (1948) y en 1952 filmó *Guernica*. En 1956 realiza *Toda la memoria del mundo* (*Toute la memoire du monde*) sobre la Biblioteca Nacional, y su notable *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*), crítico alegato contra los métodos de exterminio aplicados por el régimen hitlerista, para el cual recurre a documentos de archivo registrados por los mismos nazis.

Asimismo, el documental fue la escuela de muchos directores que integraron la *nouvelle vague* después de 1958. La primera obra de Godard fue el documental *Operación Cemento* (*Operation beton*, 1953), crónica sobre la construcción de una central hidroeléctrica. Contemporáneamente, Chris Marker y Alain Resnais realizarán *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*), un film sobre arte africano que les había sido solicitado en 1950, el cual se transformó en una demoledora crítica sobre el contacto de la cultura europea con la africana y un alegato contra el colonialismo. La difusión de la película fue prohibida hasta 1961 -finalizada la Guerra de Argelia- cuando se le extiende un certificado para su difusión parcial (con cortes). Recién en 1965 alcanzó mayor difusión, pero siempre en la versión cortada y no en la original (Sadoul; op.cit.).

Esta formación previa en el documental estará presente, de una u otra forma, en las obras de muchos directores que luego pasarán al cine de ficción. Ella asomará en una particular forma de encarar las acciones dramáticas y de introducir al espectador en los espacios

que el objetivo de la cámara capta, más vinculada a la espontaneidad documentalista, que a la puesta en escena derivada de la tradición teatral.

En los Estados Unidos, la escuela documental es iniciada por Robert Flaherty -irlandés de origen- quien entre 1920 y 1921 filma *Nanook el esquimal (Nanook of the North)* en la inhóspita geografía de la Bahía de Hudson, por encargo de un peletero francés que procuraba publicitar sus pieles. *Nanook*, basado en la reconstrucción actuada por los mismos protagonistas de la vida real, plantea el conflicto hombre-naturaleza. El carácter exótico del personaje y su cultura, no corrompidos por la civilización, hicieron de la película un impensado éxito de público.

Los siguientes filmes de Flaherty, *Moana*, rodado en la polinesia, y *El hombre de Aran*, en Escocia, tendrán una fuerte influencia en el documentalismo europeo, particularmente el inglés. En calidad de guionista y co-productor, Flaherty se asociará a Murnau en 1931, para la realización de la película de ficción *Tabú*, con la que éste completa su trilogía maorí. Aunque Flaherty se aleja de Murnau antes de la finalización del rodaje por desacuerdos entre ambos, ciertos rasgos del estilo que él inaugurará con *Nanook* están presentes en el filme de ficción.

Hacia 1935 Hollywood crea un nuevo estilo de cine documental con *La marcha del tiempo*, una suerte de suplemento filmado del semanario *Time* (propiedad de la familia Morgan), que utiliza materiales de archivo junto con reportajes periodísticos y reconstrucciones en estudio, el cual se probará eficiente como medio de propaganda y para la formación de los soldados durante la guerra (Sadoul; op. Cit.).

El conflicto bélico proporciona la oportunidad, las acciones dramáticas y los escenarios para el rodaje de numerosos documentales, en muchos casos realizados por camarógrafos que acompañan a las tropas con el doble fin de registrar las hostilidades, obtener material que servirá como documento histórico de guerra, y editar filmes

documentales dirigidos a elevar la moral de los soldados y de la misma población.

El documental social norteamericano proseguirá con la *Frontier Film*, fundada en 1941 por Paul Strand, cuya producción llega hasta 1948. *Native Land*, de Paul Strand y Leo Hurwitz, sobre los linchamientos del Ku-Klux-Klan; *Maniatan*, de Paul Strab y Charles Sheeler; *The City*, de Ralph Steiner y otros; *El río* y *El arado que destruyó las llanuras*, de Pare Lorentz, serán los más notables (Ibidem).

Desde el sector independiente, la clásica *La sal de la tierra*, de Bibermann, Jarrico y Wilson (1948), realizada con el apoyo de un sindicato, ilustrará una larga huelga obrera contra el trust del zinc, apelando al método de la reconstrucción dramática e introduciendo junto a los protagonistas reales del conflicto a la actriz mexicana Rosaura Revueltas (Ibidem). Las características de sus modos de producción y su tratamiento inscriben a *La sal de la tierra* en un campo de intersección entre el documental y la obra de ficción realista, que le permiten conjugar autenticidad y nivel poético, objetivos políticos y conflicto dramático, educación y entretenimiento.

Biberman será luego perseguido y condenado por el maccarhista Tribunal de Actividades Norteamericanas, viéndose impedido de volver a filmar hasta la década de los 60 cuando realiza *Slaves*.

Entre 1930 y 1940 tiene lugar la época de apogeo de las vanguardias documentalistas. Será en Gran Bretaña donde la escuela documental, creada por John Grierson, sintetizará las propuestas de Vertov con las de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco, las "ediciones sinfónicas" de Walter Ruttmann y las experiencias de las dos grandes figuras del documentalismo mundial: Robert Flaherty y Joris Ivens.

En la década que va de 1920 a 1930, Grierson observa con preocupación que, en tanto los regímenes totalitarios se consolidan y la crisis económica de fines de la misma causa estragos, la presencia del cine de Hollywood en Gran Bretaña crece hasta que la producción

de este país se reduce al cinco por ciento de los estrenos. En 1924 se funda un primer cine-club en Cambridge y, por iniciativa de Ivor Montagu, se crea en Londres la *London Film Society* -LFS-, que comienza a difundir aquellos filmes de distintos países (franceses, alemanes, soviéticos) que la distribución tradicional ignora. La LFS libra una intensa batalla contra la censura, sobre todo con la que se ejercía contra los filmes soviéticos, hasta que en 1931 empieza su declinación y en 1939 se extingue (Ibidem).

Grierson, nacido en Escocia y durante la guerra enrolado en la marina, al finalizar la misma termina sus estudios en la Universidad de Glasgow y parte a los Estados Unidos gracias a una beca Rockefeller. Allí se familiariza con el mundo de la prensa (influenciado por Walter Lipman) y con el cine de Flaherty, del cual deviene un admirador. Regresa a Gran Bretaña convencido de que una democracia que se precie de tal debe tener un sistema audiovisual que muestre el mundo real y no sea tan solo una “fábrica de sueños”. Stephen Tallents, director del *Empire Marketing Board* -EMB-, le da la oportunidad de rodar un film que será una experiencia de prueba para una política de promoción del EMB. El propósito era popularizar a Gran Bretaña y sus productos, su espíritu, sus instituciones, su pueblo (Philip; 1991).

Así Grierson pudo realizar *Drifters* en 1929, editado, según sus palabras, en estilo de “montaje sinfónico”, tomando como punto de partida un estudio previo sobre la pesca del arenque. Aunque hoy no lo parezca, hacer una película sobre la pesca del arenque era una idea atrevida para la época. El film se proyectó en la LFS en presencia de Serguei M. Eisenstein. La acogida de los cinéfilos y de la prensa fue entusiasta.

Estas experiencias exitosas posibilitaron fundar una pequeña unidad de producción de filmes documentales, en el EMB, denominada *EMB Film Unit*. Fue la misma la que facilitó a Flaherty el rodaje de dos filmes en Gran Bretaña, uno de ellos, *The man of Aran* en 1932-33 -Gran Premio del Festival Internacional de Venecia en 1934- tuvo una influencia decisoria en el documental inglés.

Grierson desarrollará sus ideas acerca del documental a partir de dos premisas: un cine *anti-estudio* y *anti-star-system*. Él se calificaba a sí mismo como pedagogo social y *anti-esteta*. Lejos de preocuparse por discusiones acerca del arte, Grierson afirmaba: "Yo considero al cine como una cátedra de la que me sirvo como propagandista". Sin embargo, antes que abocarse a desarrollar su propia obra, el padre del documental inglés dedicó la mayor parte de su tiempo a organizar a su grupo -con jóvenes ajenos al campo del cine- y a conseguir financiamiento para la realización de los filmes, de parte de las grandes empresas de servicios públicos. Pese a que su principal preocupación fue la de asegurar la independencia de la producción documental, el origen del financiamiento no dejaba de generar ciertas contradicciones con los principios asumidos por el grupo.

Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg y Basil Wright, del mismo grupo y discípulos del primero -al que se agregarían después el vanguardista Alberto Calvacanti que llegará a Londres en 1933 y el experimentado Carol Reed- realizarán sus filmes documentales dentro del espacio creado por Grierson. *Song of Ceylon* (1934), realizado por Basil Wright, operador de aquel, fue financiado por la *Ceylon Tea Marketing Board*. El film es un poema visual sobre la cultura del té de los hindúes y se basa en un relato de viaje escrito en 1642 por Robert Knox. *Housing Problems* (1935), referido a los problemas de los arrendatarios y sus malas condiciones de vida, fue realizado por Edgard Anstey y Arthur Elton para la *British Commercial Gas Association*. En este film, por vez primera en la historia del cine, se utilizó sonido sincrónico directo para entrevistar a la "gente común", hoy una práctica corriente de la televisión, pero que en la época constituyó toda una revolución técnica. Después, Elton dedicará un film a los obreros en huelga, *Workers and Jobs*, y a la malnutrición reinante en este sector social *Enough to eat?* (Ibidem).

La orientación humanista -entonces llamada "corriente social"- de Calvacanti y Flaherty tendrá fuerte influencia en la escuela inglesa, frente a la tradición más descriptiva que analítica que se venía observando anteriormente. La obra maestra de la misma será *Night Mail* (1936), realizada por Harry Watt y Basil Wright. Se trata de la

crónica de un tren postal que une Londres y Glasgow, con música de Benjamin Britten. El film, tratado en tono de poema, constituye una suerte de himno al trabajo. La combinación de los gestos humanos con la descripción del movimiento de la máquina y las imágenes de la naturaleza componen una sinfonía alegre, sin pretensiones de didactismo (Ibidem).

El documental inglés dará un giro con el comienzo de la guerra, que semiparaliza la producción industrial de ficción y motiva la derivación de la escuela hacia los “filmes de hechos”, en los cuales se especializó Paul Rotha, consistentes en exposiciones didácticas rigurosas apoyadas por comentarios. También incursionará en los filmes de edición siguiendo las huellas de Vertov, con *La batalla del desierto* (1943), de Roy Boulting.

Una línea de producción se mantendrá, no obstante, apegada a los temas de la vida cotidiana tratados con sensibilidad e ironía. En este tipo de filmes destacará Humphery Jennings, que realizará un agudo documental sobre la vida de los bomberos londinenses y su lucha contra el fuego (*Fire Were Started*, 1942) y un hilarante *Lily Marlene* (1943), la historia de la canción que atravesó las líneas de batalla desde Alemania hacia el campo aliado. En 1939 había realizado *Spare Time*, que aborda el tema del esparcimiento de los sectores obreros en diferentes regiones de Gran Bretaña. Este es uno de los filmes menos conocido y discutido de la Escuela. Con la guerra, Jennings se transformará en un cronista apasionado de la movilización nacional y, en palabras de Lindsay Anderson, en “uno de los muy pocos poetas del cine británico” (Sadoul; op. Cit).

Otros rasgos valiosos de la Escuela fueron la combinación del trabajo colectivo con el del autor y el intento de crear circuitos paralelos de difusión en escuelas, cine-clubes, bibliotecas, universidades. En suma, se trató de una de las experiencias precursoras en cuanto a la concepción del cine como medio de comunicación integral, vehículo de ideas, información, educación y expresión. Aunque algunos de los realizadores pondrán el énfasis en uno u otro de esos aspectos. Quizás por su origen vanguardista, el cine de Calvacanti plantea diferencias

con el pensamiento de Grierson acerca del documental, pero esta polémica interna enriquece en lugar de mermar la potencialidad expresiva de la Escuela.

En 1937, Grierson dejó el grupo y trabajó en Canadá como consultor, donde creó la Oficina Nacional del Film -ONF- de ese país (*Nacional Film Board*), de la que fue nombrado director en 1939. La ONF participó activamente en la batalla ideológica de la Segunda Guerra Mundial. En 1942, cuando Grierson lanza dos series de filmes de la ONF, declara: "Somos varios los que pensamos que la propaganda es esa parte de la educación democrática olvidada por los educadores". Este cine de propaganda se agregaba al que por entonces producía los Estados Unidos (la serie *Why we Fight*, supervisada por Frank Capra) y Gran Bretaña a través de la *Crown Film Unit*. Por su parte, la Alemania nazi venía haciendo lo propio desde 1930. La frase de Grierson arriba citada alude a la guerra psicológica que se libraba como parte de las acciones bélicas. Grierson pretendía que el cine documental, que el público consumía ávidamente durante la guerra, estimulara la "cohesión nacional" para formar un "ejército de ciudadanos" (Philip; op. Cit.).

A partir de 1940, la *Crown Film Unit* será dotada por el gobierno inglés de los medios técnicos y económicos para que los documentalistas desenvuelvan su tarea. Calvacanti, Jennings y otros miembros del grupo continúan su labor hasta 1950. Este año, el mismo en que muere Jennings en un accidente, marca el fin de la experiencia del grupo.

La guerra y sus efectos en la sociedad, la familia, las ciudades, la vida de las personas comunes y corrientes, será la temática preferida del documental inglés del período, que tanto apelará a los escenarios naturales y sus protagonistas reales como a la reconstrucción, la dramatización y el film de montaje.

Terminada la guerra, el retorno de las empresas de Hollywood a la producción cinematográfica y la lucha por el control de los circuitos de distribución de Gran Bretaña -cuyo 60 por ciento había llegado

a dominar el empresario inglés Arthur Rank antes de la contienda inclinó a la producción hacia la ficción y, dentro de ésta, a las superproducciones. *Antonio y Cleopatra* y *Henry V*, de Shakespeare -que contó con la actuación y dirección de escena de Laurence Olivier- marcan este punto de inflexión que dejará poco margen a la actividad documental (Sadoul; op. cit). El público se inclinará entonces por la ficción que le posibilite evadirse de las dramáticas experiencias de la realidad de la posguerra.

Grierson no se dará por vencido y fundará en 1951 el Grupo 3, con el cual filmará algunas películas de ficción y “neodocumentales”, entre ellos *The Brave don't Cry* y *The Conquest of Everest*. Hacia 1955 se agotan las fuentes de financiamiento que había obtenido y la labor del Grupo se extingue. La cadena de televisión de servicio público de Gran Breetaña (BBC) y el *Free Cinema* actuarán como relevo de esta importante labor, llevada a cabo en lucha constante contra las adversidades.

En Canadá también germinará la semilla plantada por Grierson. Además de realizador y teórico del documental, su obra es la de un verdadero gestor cultural; diseñó políticas y proyectos cinematográficos, buscó fuentes de financiamiento y organizó grupos y equipos de trabajo para concretarlos. En suma, si la actividad de Grierson dentro del campo documental dejó huellas tan profundas es porque excedió ampliamente su labor de creador individual. Él era conciente de ello. En 1963, escribe:

“Lo que se llamó Escuela Documental Británica puede ser que haya perdido importancia en la Gran Bretaña de hoy y los documentales británicos puede que ya no sean tan destacados -y destacables- como lo fueron. Pero esto significa que la Escuela documental ha proliferado en el extranjero y, notoriamente, en países jóvenes como Canadá (...). Y para tener una imagen justa del documental británico, es necesario tener en cuenta el campo abierto por la televisión. (...) Nadie puede negar que la televisión, con todos sus defectos y sus insuficiencias, su superficialidad y su vulgaridad, amplía el

horizonte y, notoriamente, permite a las personas ser, aunque sea un poco, ciudadanos mejor adaptados a la sociedad moderna" (Philip; op. Cit).

La rica producción de la escuela inglesa no solo contribuyó a jerarquizar el documental, considerado hasta entonces un "género menor" dentro del campo cinematográfico, también aportó a una renovación del cine de ficción dejando una perdurable huella. El *Free Cinema*, que aparece a mediados de los 50s, reconocerá la influencia de esta tradición, del mismo modo que el neorrealismo y los nuevos cines de los 60s de distintas partes del mundo.

Un camino distinto, en relación al documental, siguió Francia. La ocupación alemana instaló en 1940 una oficina, *Propaganda Staffel*, que pasó a controlar todos los medios de comunicación y, obviamente, el cine. Los filmes producidos por los alemanes hicieron descender de tal manera el público, que aquellos se vieron obligados a financiar a directores franceses a través de la empresa *Continental*, sucursal de la UFA de Alemania. Pese a la infraestructura de salas, estudios, distribución y laboratorios con que la misma contaba no dio resultados más que mediocres. Por entonces Goebbels había señalado:

"Nuestra política cinematográfica debe ser idéntica a la de los Estados Unidos hacia América del Norte y del Sur. Debemos convertirnos en la potencia cinematográfica que domine el continente europeo. En la medida en que se produzcan filmes en otros países deben tener un carácter puramente local. Nosotros tenemos por finalidad impedir en cuanto sea posible la creación de toda industria nacional del cine" (Sadoul; op. Cit.).

Ello impulsó por contrapartida la producción de los filmes de largometraje del *realismo poético*, mediante el cual el cine francés del período bélico procuraba desprenderse de las dos corrientes principales de la preguerra, el naturalismo y el cine fantástico, así como aludir veladamente a la realidad. Junto a este cine de ficción se dará una producción documental dentro del movimiento de la

Resistencia, que no hallará vías de difusión en los grandes circuitos, obviamente durante el período bélico, aunque tampoco después.

Los documentales de la Resistencia apelarán a la crónica basada en los relatos de combatientes anónimos y a la reconstrucción de ciertos hechos heroicos -el descarrilamiento de un tren alemán- o bien dramáticos, como los fusilamientos de milicianos. Tal tipo de actualidades dará origen al film *La bataille du rail*, de René Clement, ficción desprovista de intriga que utilizó algunos de aquellos materiales documentales.

Sin embargo, en la posguerra, la producción de Francia se orientó hacia la historia más remota y el drama de origen literario, omitiendo abordar los temas vivos del pasado reciente y los documentos que se habían registrado desde la Resistencia. La tarea de develamiento histórico de las consecuencias de la guerra y la lucha contra el fascismo pasaron a desempeñarla Italia, con el neorrealismo, la ex-URSS y otros países centroeuropeos (Ibidem).

Poco después de finalizar la guerra, Jean Rouch, etnólogo egresado de la Sorbona, compra una cámara 16 mm. en un mercado de pulgas y parte al África, inspirado en Robert Flaherty, según sus palabras, “el padre del cine etnográfico del mundo”, y en las experiencias de Vertov y de Jean Vigo (*A propósito de Niza*, 1929), cuyo camarógrafo había sido Boris Kaufmann, hermano del primero.

Como estudiante, Rouch había asistido deslumbrado a las primeras imágenes registradas por el antropólogo Marcel Mauss y otros etnólogos, que recomendaban a sus alumnos usar la cámara para registrar todo lo que sucedía alrededor de ellos en sus investigaciones de campo. Así nace su primera película, *Los hechiceros de Wanzerbe* (1946). Al descubrir que hay ideas que solo el cine puede expresar, sentirá la necesidad de hacer del mismo algo más que un instrumento auxiliar de la investigación. Rodará entonces numerosos cortos y medio-metrajés sobre las tribus de Nigeria. Algunos de ellos serán reunidos bajo un título *Los hijos del agua* (*Les fils de l'eau*, 1955).²⁷

²⁷ Revista del Servicio de Información y Traducciones del ICAIC, No. 4, setiembre de 1963, La Habana, Cuba.

En 1960 obtendrá el premio Louis Delluc con *Yo, un negro (Moi, un noir)*, la obra en la que anticipa el cine-verdad que desarrollará en las subsiguientes. Un año antes había propuesto a un grupo de jóvenes negros de Abidjan, Costa de Marfil, vivir con la cámara como testigo durante varios días. No debían actuar, sino simplemente vivir ignorando la presencia de la cámara. De los miles de metros de película de esa experiencia, en la que todo es improvisado, surgirá un documento sobre la distorsión que, en la vida de los jóvenes africanos, introduce su obligada asimilación a la civilización blanca. Prepara entonces *La pirámide humana (La pirámide humain)*, donde recurrirá a dos grupos de muchachas y muchachos, uno negro y el otro blanco, a los cuales colocará en una situación ficticia, para luego dejar librado el resto a la improvisación, con el fin de indagar en los vericuetos inconcientes del racismo. Pese a la intromisión de ciertos elementos ficcionales y la debilidad de la estructura narrativa inherente al método aplicado -que niega la puesta en escena- el film logra el propósito del autor: “apresar la vida misma, captarla con todos sus imprevistos, con su extraordinaria riqueza de invención” (Sadoul; op. Cit).

Crónica de un verano (1963) será la obra paradigmática del cine-verdad. La idea es elaborada por Rouch y Edgard Morin -ambos miembros del *Centro Nacional de Investigaciones Sociológicas de París*- como una encuesta filmada sobre el amor, a transeúntes de las calles de París y personas previamente seleccionadas por ambos. La encuesta se basó en dos preguntas: *¿Cómo vives?*, *¿Eres feliz?*²⁸ A partir de una premisa, en apariencia sencilla y modesta, *Crónica...* compone un drama-verdad de gran hondura psicológica, en el que afloran los conflictos, deseos, temores, debilidades y fortalezas de la condición humana, de los cuales ni sus protagonistas tenían mayor conciencia al comenzar la película.

28 El film comienza con tomas de un suburbio industrial de París al final de la noche, el amanecer y la mañana, con los obreros y empleados yendo a trabajar, mientras en off comienza el diálogo entre Morin y Rouch que introducirá al primer personaje, Marceline. La cámara enfoca a los tres sentados en torno a la mesa de un bar al final de una comida, conversando sobre la experiencia que van a comenzar. Las situaciones y los personajes se van sucediendo en distintos espacios de la ciudad. La confesión de los dramas personales de cada uno de ellos frente a la cámara va tejiendo una historia de vida en cuyo transcurso, acicateados a ser sinceros por los autores, los personajes van clarificando sus dramas interiores en un proceso de progresiva toma de conciencia que modifica sus conductas ulteriores. La estructura dialogal del film se mantiene hasta el final, tanto de Morin y Rouch entre sí, como con los personajes, dando al relato un clima de tensión que emerge de la “verdad” de los relatos.

El cine político y el cine político-militante; una aproximación conceptual

Si es difícil en muchos casos trazar una frontera nítida entre el documental y la ficción, las dificultades se acrecientan cuando se trata de definir los rasgos que caracterizan al cine político y las diversas variantes que es posible identificar dentro de esta última categoría, que de ningún modo permanece acotada al territorio del documental, aunque sea éste el más prolífico en la materia.

Por otra parte, poca reflexión ha merecido el documental en relación a la voluminosa producción teórica de la que ha sido objeto el cine de ficción.

Como hemos visto, el documental nació con vocación social, a la que de inmediato se incorporó la dimensión política y también se bifurcó hacia el cine-poema, el cine-ensayo, el cine-arte y el experimental de las vanguardias. Pero todas esas ramificaciones de carácter generístico suelen ofrecer sorpresas. Abordando el tema del arte, como en el caso de *Las estatuas también mueren*, Resnais -con la colaboración de Chris Marker- realizó un film de arte desde una perspectiva de análisis política; del mismo modo sucedió con otros temas, Marker en *El dique*, y Godard en *Operación cemento*, por mencionar unos pocos ejemplos. Desde una concepción deológica opuesta, la realizadora alemana Leni von Riefenstahl hizo un film político de su largometraje documental dedicado a la Olimpiada de Berlín de 1936.

Los ejemplos anteriores bastan para demostrar que, ni el tema abordado ni el género definen la categoría de cine político.

Si bien todo film no deja de tener una dimensión política, sea de manera connotada o denotada, en el campo cinematográfico designado con el adjetivo de "político" se está ante una clase particular de *cine de autor*, dado que la obra es, en todos los casos y cualquiera sea el género adoptado, portadora explícita del discurso de quienes la realizan, sean grupos o realizadores individuales. Por tanto, lejos

se está de la voluntad de representar “la realidad tal cual es” bajo la premisa, ingenua o interesada, de que el ojo de la cámara deba omitir la subjetividad del realizador. Esta subjetividad es intrínseca al “tratamiento creativo de la realidad” que, en palabras de Grierson, define al género documental, sin ser, por supuesto, exclusiva del mismo. Ella está presente en el tema seleccionado, en la forma de tratarlo creativamente, en lo que se dice y en lo que se omite acerca de la realidad abordada.

Diferenciar al “cine político” del “cine-espectáculo” lleva a reconocer ciertas particularidades que le son propias. Entre ellas:

a) Los objetivos

Una primera característica es que los objetivos comunicacionales que persigue el realizador, o el grupo en el caso de las obras colectivas, determinan la selección de temas y contenidos en torno a los cuales se modula el material. Estos objetivos suelen ser explícitamente políticos y, por lo general, antagónicos de los comerciales. El cine que procura la creación de una obra como expresión de la subjetividad del realizador suele partir de la idea de éste sobre “qué” filmar, para después avanzar hacia otros interrogantes. En el cine político, la respuesta al interrogante “¿para qué?” suele anteceder a la idea sobre el qué o, en su caso, subordinarla a éste. El film puede surgir de la iniciativa de un director o colectivo, o de la demanda de alguna institución u organización social o política, pero el punto de arranque del proceso es siempre una investigación previa del fenómeno a abordar, en la que el emisor del discurso y algunos de sus futuros receptores interactúan y, a veces, producen un diagnóstico conjunto.

b) El modo de producción

Fundamentalmente realizado fuera de la estructura industrial, por equipos de trabajo reducidos y con bajos presupuestos, el proceso de elaboración del film político suele ser más flexible y

abierto a la participación grupal que el del film realizado desde las estructuras industriales, donde rige una división del trabajo más especializada y compartimentada. La liberación de las constricciones que impone la institucionalidad industrial implica la conquista de mayores grados de libertad en la selección de códigos. La apelación a los recursos disponibles, en general escasos, y la mezcla (foto fija, dramatizaciones, entrevistas, carteles, gráficos, dibujos, etcétera) constituyen opciones, por igual derivadas de la mediación político-ideológica que procura establecer el film en sustitución de la mediación expresivo-comercial -cuya esencia es asimismo ideológica-, y de los modos de producción en los que se desenvuelve el trabajo.

c) Los destinatarios

La definición del perfil de los destinatarios (¿a quién?) juega un papel determinante en la toma de decisiones que está en la base del proceso creador del film, tanto a nivel conceptual como estético. Los destinatarios suelen ser un sujeto colectivo acotado por los marcos de una organización social o política, o determinados sectores sociales en relación a los cuales se entiende que existe una necesidad, implícita o explícita, de conocimiento de algunos aspectos de la realidad, ya sea para activar prácticas sociales y políticas, o bien para mejorarlas y profundizarlas. En ningún caso la obra es concebida para “el público en general” o segmentándolo según los criterios tradicionales de la industria (edad, sexo, etcétera).

d) Los emisores

Se trate de un grupo o de una obra individual, pertenezca ésta al género documental o a la ficción, la institución emisora del discurso es la política, antes que la cinematográfica. En muchos casos, los emisores son grupos de cineastas profesionales, militantes o vinculados por simpatías ideológicas a una organización política. En otros, la misma organización encara la producción a través de sus integrantes, o bien solicita la obra a un grupo de cineastas de

su confianza. En todos los casos los autores se asumen como emisores explícitos del discurso, a veces recurriendo a nombres de fantasía para proteger a los cineastas de los probables efectos represivos. Aún en las obras de ficción, la institucionalidad cinematográfica tradicional (*star-system*, género, productores, etcétera) es desplazada por la política.

e) El modo de difusión y apropiación

Un aspecto decisivo del cine político reside en la definición de los modos de difusión y apropiación de la obra por parte de sus destinatarios. Con frecuencia los filmes se difunden en circuitos alternativos a las salas comerciales: sindicatos, universidades, partidos políticos u organizaciones sociales diversas. Los públicos son grupos organizados en torno a objetivos extracineamatográficos (políticos o sociales) y las proyecciones suelen incluir debates respecto de los cuales la obra actúa como elemento motivador. Esto significa que el acto de apropiación no se agota en la apreciación de la obra como objeto artístico en sí, sino que ella cumple el papel de *medium* de un proceso de comunicación y de reflexión, de alcances más vastos que el espacio de proyección. Se procura así establecer un círculo virtuoso en torno a tres momentos: acción-reflexión-acción / práctica-teoría-práctica.

f) El discurso fílmico

Al igual de lo que sucede con el cine-espectáculo producido dentro de la institucionalidad industrial, los aspectos arriba enumerados condicionan al discurso fílmico, dejando sus “huellas” en él.

En el caso del cine-ensayo documental, la estructura discursiva es afín a la de la obra abierta. Más allá de los distintos métodos de cada realizador o grupo -que a veces trabajan sin guión previo- se parte de un guión abierto al descubrimiento de los múltiples aspectos imprevisibles de la realidad, a diferencia del cine de ficción, donde el argumento actúa normativamente con respecto a ella. Los límites de esta apertura, el enfoque de la realidad, la

perspectiva del análisis y el estilo, estarán determinados, además del talento del realizador, por los objetivos comunicacionales que aquel procura, sean de índole educativa, de agitación política, o de contra-información.

El film concebido como obra abierta apunta a promover la construcción colectiva del significado y a partir de él del sentido de la realidad, ya sea en el debate posterior a su visionado o en los espacios previstos como intervalos para la discusión a lo largo de la proyección. Las obras suelen estructurarse en capítulos o módulos que pueden ser proyectados de manera independiente, tanto para incrementar su eficacia operativa con relación a la situación y objetivos políticos particulares de cada contexto de difusión/apropiación, como para dar respuesta al imperativo de la participación que sustraiga al público de un mero papel de espectador.

El emisor identificable del discurso suele diluir su presencia en cuanto "autor intelectual", dado que lo que se procura no es el respeto a sus derechos autorales, sino la multiplicación de la obra por parte de grupos de "usuarios" que disponen de ella de acuerdo a las necesidades -políticas- de cada espacio de proyección, inclusive cortando algunas partes o agregando otras. Una vez puesto en circulación, el film-ensayo político puede cambiar tantas veces de fisonomía como tantos sean sus grupos destinatarios, claro está, siempre que respeten el sentido original del discurso. En este aspecto, el cine-ensayo político se anticipó varios decenios a los principios propugnados por algunas comunidades virtuales de la actualidad, entre ellos los famosos *hackers*, enemigos acérrimos de los derechos de propiedad sobre la información.²⁹

En la dimensión estética puede suceder que este cine apele a la dramatización de ciertos hechos reales por los propios

29 Por ejemplo, el enigmático Luther Blisset, autor de "Q" y numerosos textos y panfletos, es un colectivo virtual en Internet, creado por cuatro jóvenes italianos. En su manifiesto afirman: "Creemos que la figura del novelista que escribe a solas delante de su computadora encerrado en una torre de marfil, es un mito romántico que solo sobrevive en la literatura. Todas las otras artes, hoy por hoy, han aceptado el hecho de que la creación es colectiva... Cualquier lector puede meter mano a nuestra novela y hacer con ella, con su historia, sus personajes, lo que le dé la gana".

protagonistas de los mismos -como con frecuencia ocurriera en la historia del cine documental-, que utilice el discurso en *off* del autor, la entrevista, o el collage que incluye materiales de archivo, carteles, textos, dibujos, gráficos, etcétera. Estos elementos no se consideran excluyentes de la opción “testimonial”, inclusive cuando todo el material o parte de él se trabaje mediante la ficción, e incorporando algunos actores, como por ejemplo en la ya mencionada *La sal de la tierra*. Estas opciones pertenecen a la dimensión estilística, antes que a la generística, ya que la combinación de componentes de géneros diversos -cinematográficos y literarios- es una de las características de la mayor parte del cine político.

La disrupción generística -uno de los sellos distintivos de las obras de vanguardia- es conscientemente buscada por el cine político, sea en el documental o en la ficción. Romper los condicionamientos perceptivos de los destinatarios de las obras -en muchos casos también públicos del cine-espectáculo y de la televisión- es parte fundamental de los objetivos políticos. Por ello la adopción del principio de “descubrimiento”, presente en algunos filmes en ciertos códigos de “distanciamiento” de la estética brechtiana, apunta a problematizar la lógica rutinaria de percepción, del cine y de la realidad, del espectador.

Las opciones artísticas y estéticas se derivan, tanto de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios, cuanto de la búsqueda de la mayor eficacia comunicacional. En una palabra, se carga en la dimensión comunicacional de la obra todo aquello que se sustrajo a su dimensión de “espectáculo” en sí. Necesariamente esta toma de posición dará por resultado otra estética.

g) La relación obra-espectador

La relación obra-espectador es un medio antes que un fin en sí mismo. Ella es parte de un proceso cuyo fin último es que el

espectador se transforme en actor político de su realidad y, si ya lo es, incorpore nuevos elementos de conocimiento de aquella que sirvan a mejorar su práctica política. Por tanto, de la realidad interesa develar aquello que no se muestra a la evidencia empírica inmediata, sino las causas e interrelaciones de determinados fenómenos. Los procesos de interpretación y análisis de la realidad abordada están en la base, tanto de la construcción del film, cuanto del tipo de relación que se procura establecer con el espectador. Es ésta una relación conscientemente sustentada en la producción conjunta de sentido. La apreciación de la obra no debe agotarse en los procesos de proyección-identificación que están en la base de la catarsis -según el criterio de la dramática clásica-, sino que se solicita la intervención integral del espectador. Su participación a nivel emotivo debe estar vinculada o servir de puente para la activación de su pensamiento y su racionalidad. El objetivo último es promover procesos de reflexión y análisis, para contribuir a formar estas capacidades en espectadores que, en general, el cine-espectáculo y el consumo de los medios masivos atrofian.

Aquí cabe introducir un matiz diferencial entre el film que adopta una perspectiva de análisis del tema explícitamente política -como también podría ser histórica, antropológica, sociológica, psicológica, etcétera-, y el que procura que el discurso produzca un efecto político en la realidad.

Si convenimos que la creación de cualquier film es un proceso de selección-combinación de determinadas opciones artísticas y estéticas entre muchas otras posibles, en el mismo intervienen tanto la creatividad del director o autor -sea individual o colectivo- cuanto las condiciones extra-discursivas en las que se desenvuelve su trabajo.

Esto comprende desde el presupuesto y las condiciones físicas y materiales de la producción, hasta las presiones de los actores, guionistas, productores, sindicatos, distribuidores, pasando por la censura -manifiesta o encubierta-, el marco normativo que

regula la actividad y el perfil de los destinatarios. En ningún caso, las opciones discursivas y estéticas son independientes del sistema de relaciones que se establece entre estos factores que conforman el modo de producción de todo discurso fílmico. Otro tanto sucede con el cine político, aunque cambie la naturaleza de los condicionamientos.

Adicionalmente, el cine político, en su búsqueda de una mayor efectividad comunicacional, ha desplegado una intensa tarea de experimentación en procura de una estética que lo diferenciara claramente de otros tipos de cine, para que ella fuera congruente con el universo cultural de sus destinatarios, con los objetivos perseguidos y con el propósito de construir determinados sentidos. Esto implica ubicar en el centro de las opciones al proceso comunicacional que el film promueve, en lugar de considerar a éste en su calidad de "producto". Sin la comprensión de esta diferencia sustantiva no puede entenderse acabadamente la tesis del "cine imperfecto" de Julio García Espinosa, por ejemplo, a la que desde ciertas interpretaciones pedestres se suele asimilar a "cine mal hecho".

En sus experiencias más exitosas, las obras del cine político han tendido a concebirse en calidad de "recursos de determinados procesos", de los que también forman parte otros medios -en soportes gráfico o sonoro, a menudo tan o más importantes que la obra fílmica o audiovisual-, y en los que de poco valdría un excelente despliegue fílmico, técnico o estético, si el mismo no logra una complementariedad con el resto de los soportes utilizados y con las prácticas de los destinatarios para lograr la apropiación del discurso político por parte de un sector determinado.

En tanto el film es el discurso cinematográfico de un autor que procura alcanzar ciertos objetivos en un proceso siempre mediado por el imaginario de un -supuesto o real- espectador ideal, que actúa como guía de las opciones a lo largo de su elaboración, para el que se inscribe en el campo político, la naturaleza de los objetivos y de dicha mediación es explícitamente política.

De lo anterior podemos sintetizar los tres rasgos fundamentales que permiten diferenciar al cine político con respecto a otros. El primero es que, más allá del tema que el film aborde, la principal línea divisoria estaría dada por el objetivo político que el film persigue con respecto a la realidad extra-cinematográfica. El segundo, por la intencionalidad política que el realizador imprime al “tratamiento creativo de la realidad”, o al fragmento de ella abordado por el film. El tercero es el de una relación discurso fílmico-realidad-espectador, que remite a la institucionalidad del campo político antes que a la del cinematográfico.

Aquí cabe introducir un matiz diferencial entre el film que adopta una perspectiva de análisis del tema explícitamente política -como también podría ser histórica, antropológica, sociológica, psicológica, etcétera-, que ha sido adoptada por muchos filmes producidos inclusive dentro de la industria, y el que procura que el discurso produzca un efecto político en la realidad. Cuando este tipo de obras se produce desde el seno de movimientos u organizaciones de carácter social o político, como parte de sus actividades o con la intención de apoyarlas o ampliar su alcance, se trata del cine militante, en cuanto subcategoría específica del cine político.

De esta caracterización se desprende que, más allá de la gran frontera que divide al documental de la ficción -como ya se ha dicho sumamente flexible-, los criterios tradicionales de clasificación generística que rigen en este último campo son insuficientes o inadecuados al trasladarlos mecánicamente al documental. Mucho más lo son si se los trata de aplicar al cine político. Un análisis mas afinado de las diferentes categorías de cine político hace preciso incorporar variables no sujetas a las tipologías del espectáculo o a las características del discurso fílmico, sino atinentes a la relación obra-espectador, cine-realidad, porque es en esta relación en la que reside el objetivo prioritario asignado al discurso fílmico. Es el proceso que el film sirve a detonar, profundizar o enriquecer el que interesa, antes que la obra concebida como un fin valioso en sí mismo. De allí que este

tipo de cine ubique a las imperfecciones técnicas en segundo plano, sean ellas originadas en los recursos rudimentarios con los que se produce o en las propias limitaciones de sus realizadores, aunque la eficacia del proceso comunicacional que se procura también dependa en este caso, como en otros, de la dimensión artística del film.

La negación del verosímil filmico por la apetencia de verdad

A dar respuesta al problema que plantea la relación obra-espectador, cine-sociedad, apuntaba Dziga Vertov con el *cine-ojo*. Si él había partido de una concepción que se proponía la no interferencia del realizador en el “libre fluir de la realidad” ante el ojo de la cámara, fue porque desconfiaba de la imperfección de la mirada humana, “contaminada” por los resabios de los géneros literarios y del cine-espectáculo.

El manifiesto primero de los *kinoks* deja en claro que sus diatribas se dirigen específicamente contra el cine-espectáculo. En ningún momento reniega de la función social y política que, para el movimiento, cabe cumplir al cine. Por ello dividen a éste en dos categorías, una la del *cine-drama*, portadora de los rasgos negativos del psicologismo o la “literatura esqueleto” (la novela del siglo XIX), que tiende a la “legalización de la miopía”, y otra a la que le adjudican valores positivos de carácter social y político: el *cine-ensayo* (Sadoul; 1973).

El *cine-ensayo* se propone no copiar de los ojos humanos sino establecer un sistema de “azares reflexionados, de anormalidades aparentes que exploran y organizan los fenómenos” (Ibidem). Para ello, apunta Sadoul, “la personalidad del cineasta se manifestaba en la elección de los documentos, en la yuxtaposición y en la creación de un nuevo espacio y una nueva duración” (Ibidem). El concepto de cine-ensayo remite a una nueva relación obra-espectador, cine-sociedad, que es, precisamente, de carácter político.

Es necesario despejar un gran malentendido en torno a las tesis de Vertov, que no se referían al documental ni al abordaje “objetivo”

de la realidad, considerados de manera abstracta sino, muy concretamente, al cine acotado a su función política, en procura de demostrar la superioridad de esta categoría de cine frente a las del cine-espectáculo.

En 1918, los *kinoks* lanzan la cine-revista semanal *Kino-Nedelia*, de la cual producen 40 números en un año. En 1919, la falta de película virgen lleva a Vertov a experimentar con los filmes de montaje, el primero de los cuales estrena el 7 de noviembre de ese año, *El aniversario de la Revolución*, largometraje de dos a tres horas de duración. Entre 1920 y 1922, además del noticiero *Kino-Pravda* del que emite 12 números entre junio y noviembre de 1922, realiza otro largometraje de tres horas con material de archivo, *Historia de la guerra civil*. Los títulos de algunas de sus producciones del período mudo son elocuentes: *Un año después de la muerte de Lenin* (1925), *Camina soviet!* (1926), *La sexta parte del mundo* (1928), *El hombre de la cámara* (1929), también realizado íntegramente con material de archivo. Ante el advenimiento del cine sonoro, Vertov -músico futurista de origen- incorpora la *radio-óido*. Realiza entonces *Entusiasmo*, film para el cual en su *Laboratorio del oído* crea una banda sonora con el ruido real de las fábricas de Donbas. Entre otros filmes de la etapa sonora, Vertov rueda *Tres cantos sobre Lenin*, hasta que deja, al morir en 1941, un documental inacabado, *En primera línea* (Ibidem).

Es quizá su intencionalidad de incorporar el cinematógrafo al flujo de la vida, con la paralela exigencia de invisibilizar la intervención del realizador e independizar la “máquina” -la cámara- de la voluntad de aquel, para encontrar el “alma” del cine puro, proclamada como más perfecta que la del hombre, la parte más polémica de sus reflexiones. Pero a quienes se irritaban con los manifiestos de los *kinoks* no les faltaban razones...

Vertov denomina a los grandes estudios de cine moscovitas de la época los *cine-fábricas*, y a quienes trabajan en ellos, “cine-fabricantes que se afanan deshojando las obras literarias en busca de ‘un buen tema’”. El 20 de enero de 1923, el Consejo de

los Tres (Vertov, su hermano y camarógrafo Mijail y su asistente Svilova) convoca a los cineastas para hacer pública su posición ante ellos:

“El organismo de la cinematografía está infectado por el terrible veneno de la rutina. Exigimos que se nos ofrezca la posibilidad de hacer experimentos sobre este organismo moribundo a fin de encontrar un antídoto” (Ibidem).

Ataques tan virulentos a la institucionalidad del cine revolucionario que se pretendía fundar solo podían ser vistos con simpatía por un espíritu experimental y abierto como el de Eisenstein, también criticado por su vanguardismo estético. Por sus propias reflexiones y práctica, el padre de la cinematografía soviética percibía en las búsquedas de Vertov y Medevkin otros caminos para la vinculación del cine con la realidad que excedía al campo político. Pese a las diferencias teóricas y estéticas que los separaban, ellos coincidían en una posición ante el fenómeno cinematográfico: se trataba de abrir, en lugar de cerrar el campo del cine y de construir su autonomía en cuanto lenguaje artístico.

A esta concepción abonarán los distintos movimientos y realizadores que optan por el documental, o que se apropian de ciertas características de este campo para aplicarlas a las obras de ficción. De esto se deriva otro gran malentendido: suponer que la apelación al documental implica opciones generísticas y estilísticas que, necesariamente, inscriben a las obras en el territorio del realismo mimético o puramente descriptivo. Son abundantes los ejemplos que desmienten esta suposición. El caso de Medevkin es precursor en tal sentido.

En la ex-Unión Soviética, además de la incursión en el género documental de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko y de la obra de Vertov y otros realizadores, destaca la poco mencionada experiencia del cine-tren, con el Noticiero *Soyuzkino*, de Alexander Medevkin, que transcurrió entre 1931 y 1933, antes de la imposición del realismo socialista como estética oficial.

El cine-tren de Medvekin, notable antecedente del *cinéma-verité*, adoptó la explícita función de propaganda política, en el sentido de proponerse formar la conciencia revolucionaria de las masas iletradas de trabajadores y campesinos y contribuir a su organización y su educación. Además de ser un cine político militante, constituyó el primer antecedente de educación popular que apeló al lenguaje de la imagen en movimiento, en un contexto signado por el analfabetismo.

Bajo la consigna “Hoy filmamos, mañana exhibimos”, el cine-tren registró y proyectó a lo largo de miles de kilómetros, 24.565 metros de película muda, apelando a los más variados géneros y estilos de la cultura popular -farsa, vaudeville, crónica, humor, etcétera- para dar cuenta de los problemas y conflictos que vivían diversos sectores del pueblo en la realidad posrevolucionaria. Las películas se revelaban y editaban en el mismo tren equipado para ello, y se organizaban sesiones de debate posteriores a la proyección entre los protagonistas de las mismas: hombres y mujeres de las minas, los koljoses, la construcción, etcétera, para hallar soluciones a los problemas identificados por la inquisitiva cámara de Medvekin y sus colaboradores (Medevkin; 1973).

Medevkin rechaza la noción de obra cerrada, definitiva y autosuficiente y la “herejía del documental” inscrito en la vertiente del realismo mimético. Al inicio de la experiencia declara: “no nos limitaremos a mostrar una pacífica crónica informativa, sino historias cáusticas”. Estas historias debían impulsar un análisis crítico o autocrítico de la realidad representada, en tanto lo que se procuraba era el cambio de actitudes, conductas y valores de los destinatarios de las películas, antes que su mera información.

Vincular cine y política exige, desde la perspectiva de Medevkin, una dialéctica realización-exhibición-debate, siendo en esta última instancia donde la obra termina de construirse.

Concepción tan avanzada para su época, en términos comunicacionales, artísticos y educativos, que motivó que los alcances del cine-tren no

fueran cabalmente apreciados ni comprendidos hasta muchos años más tarde.³⁰

En 1964, un grupo de obreros de Besaçon, después de un período de huelgas, decide emprender la filmación de películas, para ello recurre a una cooperativa de producción fundada por Chris Marker en 1966, *Slon* (elefante, en ruso y apodo de uno de los colaboradores de Medevkin). En 1967, Godard, Marker y Marret prestan sus cámaras Super-8 a los obreros de la fábrica (*Rhodiacetá*) que registran, tanto las huelgas como los acontecimientos de París del 68 y, conjuntamente con otros directores franceses, realizan un largometraje documental, *Lejos de Vietnam*. En 1971, Medevkin, invitado a visitar Francia, es recibido por los obreros que le muestran sus filmes. Chris Marker, por su parte, filmaba *El tren en marcha*, que evocaba la experiencia del cine-tren, en homenaje al maestro. Es en esta visita que recién se conoce uno de los dos largometrajes filmados por Alexander Medevkin en 1934, *La felicidad* (Ibidem). El mismo título que había dado Agnes Varda, quien formaba parte de aquel grupo, a una de sus películas (*Le bonheur*, 1965).

Dos grandes realizadores contemporáneos darán jerarquía y autonomía artística al cine político, constituyendo la obra de ambos un punto de referencia insoslayable para el cine de fines de los 60s: Joris Ivens y Chris Marker.

Joris Ivens, nacido en Nimega, Holanda, en 1898, desde su primer filme inscribe explícitamente su vocación de cineasta militante comunista en el campo del documental político, desarrollando la integralidad de su prolífica obra dentro del mismo. La inquieta cámara de Ivens recorrerá los cinco continentes registrando cuanto conflicto social o revolución estalle en el mundo. Entre 1913, año en que rodará el primer film en su país natal, (*Brandende straat*), hasta 1969 cuando realiza en Laos *El pueblo y sus fusiles*, habrá recorrido filmando, además de Francia su país de residencia, la ex-

30 Salvo Eisenstein, que lo elogió en 1936 reconociendo en el cine de Medevkin una coincidencia plena con sus ideas, la burocracia del cine estatal soviético más bien veía en su excepcional obra una dispendiosa experiencia que no aportaba beneficio alguno. (Prólogo de Edgardo Cozarinsky; Medevkin; op. cit).

URSS, Polonia, Checoslovaquia, Bulgaria, España, Italia, Canadá, China, Cuba, Chile, Vietnam, Indonesia, etcétera, realizando la que es, probablemente, la más vasta obra documental de un solo director en la historia del cine. Entre los filmes de su primera época destacan: *El canto de los héroes* (1932), sobre la construcción de las fábricas gigantescas de Magnitogorsk en la ex-URSS; *Borinage* (1935), sobre los mineros de esa zona de Bélgica después de una larga y dramática huelga; *Tierra de España*, sobre la guerra civil, en 1937; y, *400 millones*, sobre la resistencia china a la invasión japonesa, en 1939. En Cuba realiza en 1961 *Boleto de Viaje* y *Pueblo armado*, y en Chile, en 1965, *Valparaíso*. En 1967, con Jean Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Agnes Varda, filma la arriba mencionada *Lejos de Vietnam* (Sadoul; 1974).

Fue colaborador de Ivens el belga Henri Storck, que había iniciado su carrera como documentalista en 1930 con *Ostende* y *La pesca del arenque*. La difusión de *Borinage* fue prohibida, pero su circulación en los cine-clubes, según Sadoul, abrió el camino a las obras maestras del realismo poético francés y al neorrealismo italiano. La descripción rigurosa y profunda, aunada a un gran vigor expresivo y poético, será el sello distintivo del “estilo Ivens” (Ibidem).

Describir a Chris Marker y su cine no es tarea fácil. Nacido en Francia en 1921, licenciado en filosofía, poeta, escritor, ensayista, admirador de Giraudoux, amante del *comic* y de los gatos, *maquis* durante la guerra, periodista y fotógrafo, educador popular y animador cultural después de ella, y productor y realizador multimedial en la vejez, sus películas sintetizan esta experiencia de vida.

Además de adoptar una perspectiva sociológica, filosófica, política y poética de aproximación a la realidad. Marker introdujo innovaciones que luego se generalizaron en el campo documental. La mezcla de géneros de procedencia diversa y la inclusión de comentarios del autor en primera persona, en muchos casos jugando en contrapunto con la imagen, son algunas de ellas. En 1962 aplicó estos recursos en *El dique* (*La Jéfée*), realizada con imágenes fotográficas y una rica y compleja banda sonora. En 1977 realizó *El fondo del aire es rojo*

(*Le fond de l' air est rouge*), obra de cuatro horas de duración, que efectúa un balance sobre la situación de la izquierda en el período que comprende la guerra de Vietnam, mayo del 68 y la Primavera de Praga. Entre ambas, fue colaborador y amigo de Resnais, realizó *Domingo en Pekín* (1956), *Olimpia* (1957) filmada en Helsinki, *Carta de Siberia* (1958), *El fin de un combate* (1960) en Israel, *Cuba sí* (1961) en Cuba, *Le Joli mai* (1962) sobre los acontecimientos políticos de la primavera de 1962 en París, y otras películas (Sadoul; op. Cit.). Entre ellas, las hay premiadas y prohibidas; objeto de culto y de encarnizadas críticas, pero lo cierto es que ninguna provoca indiferencia.

Para Marker, el cine debe cumplir la función de educación de base, hoy se diría de educación popular. Nunca describió esta función, porque lo suyo no fue la descripción. El material del documental no es para Marker "la realidad", sino el que surge de la vinculación integral -racional y sensible- del realizador con aquella. En definitiva, son las modalidades que asume este vínculo lo que el film transmite al espectador. A través de ellas, a éste le es dado penetrar en las esencias de lo real, mucho más allá del nivel fáctico. Aunque muy distintas sean su realidad y experiencia de vida de las abordadas por el film, el "estilo Marker" orienta al espectador incitándolo a establecer conexiones entre ambos mundos: el de su realidad y el que propone la obra. Los puntos de contacto están dados por la aprehensión de los detalles, los momentos fugaces y únicos, los ángulos de visión no directos sino oblicuos e irónicos con los que apuntala el relato del realizador -emisor explícito del discurso-, los cuales expresan e incentivan una mirada nueva y distinta sobre las cosas que el discurso filmico aborda. Mirada que trasciende el mundo fenoménico "relatado", se trate de individuos o multitudes, de la naturaleza o de espacios contruidos.

Los filmes de Marker no pueden inscribirse en un género preciso, ya que conjugan elementos de muchos géneros literarios, *massmediáticos* y cinematográficos. Apela tanto al *cine-ojo*, al *cinéma-verité*, al reportaje, al fotomontaje, a la conversación callejera o en el lugar de trabajo, como al humor, al comentario irónico sobre

la imagen captada, al *comic*, al dibujo animado, al simbolismo icónico del grafismo, a la metáfora poética.³¹ Aunque no persiguiera como objetivo prioritario la apertura del campo cinematográfico, como pretendían las vanguardias, sin duda lo logró y fue -probablemente a pesar suyo- un neto vanguardista.

Aires de renovación en las pantallas del mundo; los “nuevos cines”

Los movimientos contra-culturales de los 60s

Entre 1950 y 1960, Europa Occidental experimenta un crecimiento económico sin precedentes. Es la época del “milagro alemán”, Plan Marshall mediante. En 1958 se había concretado el mercado común que debía ser la primera etapa hacia la unión política europea. En

31 Por ejemplo, *Carta de Siberia* no tiene un género definido. Adopta como punto de partida el género epistolar, de origen literario, del viajero que cuenta sus experiencias en un medio desconocido, para girar de la razón subjetiva de sus reflexiones personales sobre el mismo, hacia las comparaciones, las leyendas, el mito, el símbolo, la metáfora, la introducción de dibujos animados, las oposiciones de imágenes apoyadas por comentarios agudos, irónicos o poéticos, el reportaje. Cuando muestra a una población campesina, relata: “Angarsk ha sido concebida en 1947... Hoy, 100 mil habitantes comprendiendo los 35.000 nacidos durante la construcción, ciudadanos de una ciudad que no existía todavía”. Alternativamente pasa del sol filtrándose entre el bosque de abedules a los hilos de telégrafo, al gran río Lena -“curador y cuna de monstruos”-, a los tártaros, al Transiberiano, a los buscadores de oro, al mito de las mujeres guardianas del oro, a la comparación con el far-west, a los yakuts, sus leyendas y folklore, el teatro y la ópera, el Sputnik, los trineos polares, el reno y la cultura del reno, el futuro viaje a la Luna, el verano y el invierno, el alerce, árbol sagrado, el caballo negro y su leyenda, la ciencia soviética, etcétera. En un fragmento del texto Marker dice: “Iremos a la Luna. Esto sucederá en Siberia o en Nuevo México, poco importa. Solo hay un hombre... Pero para mí y para algunos otros, el primer hombre del espacio se llamará Niurgun Bootor, como el héroe yakuta que enseñaba a los hombres: no hay fatalidad, ni maldición, sino fuerzas a vencer”. Concluye el film con las imágenes del bosque de abedules que le da comienzo: “La Siberia se encuentra entre la Edad Media y el siglo XX, entre la tierra y la Luna, entre la humillación y la felicidad”. Obviamente no se trata de un relato que, en su afán de ser fiel u objetivo, describa la realidad de Siberia; más bien transmite la vivencia de Siberia en sus múltiples dimensiones constitutivas, de modo que quien nunca la ha visitado, al ver el film experimenta conocerla. Marker logra captar y transmitir la esencia de su realidad con notable poesía.

El texto de Domingo en Pekín comienza así: “No hay nada más bello que París, a no ser un recuerdo de París. Y nada más bello que Pekín, a no ser un recuerdo de Pekín. Y yo en París, me acuerdo de Pekín y recuerdo sus tesoros”. Cuando el film finaliza, luego de haber recorrido la Ciudad Prohibida, el pasado milenario de la civilización china y las distintas facetas actuales de su pueblo y la Revolución, agrega: “Pero yo que capto estas imágenes y que las respiro y que las escucho, yo solamente me pregunto, al final de este domingo en Pekín, si la misma China no es el domingo de la tierra”. Revista del Servicio de Informaciones y traducciones del ICAIC, varios autores, No. 7, abril de 1964, La Habana, Cuba.

1960, la industria automovilística de los Estados Unidos era la primera del mundo, con ocho millones de unidades anuales de vehículos producidos, seguida de la europea con alrededor de la mitad. Hacia 1970 ambas industrias estaban equiparadas. El crecimiento económico será, entre 1960 y 1973, del 4.6 por ciento. Este último año estallan los conflictos petroleros con los países de la OPEP que se reproducirán en 1979. A partir del 73 y hasta 1984, la economía europea experimentará una fuerte crisis: retracción de la I + D, reducción del crecimiento a la mitad, incremento de la desocupación en cinco veces con respecto a 1973, llegando al 11 por ciento de la PEA, e inflación cinco por ciento superior a la de los años 60. (Richonnier; 1985).

El agotamiento del modelo basado en el taylorismo y el fordismo se tornaba visible, pero no se encontraban alternativas en Europa, en la medida que el conjunto de factores que posibilitaron la revolución tecnológica había emigrado a los Estados Unidos.

El Mayo francés del 68 y las revueltas estudiantiles italianas del 69 eran los primeros síntomas del malestar social que se venía gestando desde el seno mismo del “Estado de bienestar”. Vastos sectores que habían tenido amplio acceso a la educación y al consumo -cuyas aspiraciones diferían de las de los inmigrantes europeos de la posguerra- pugnaban por diferenciarse de sus mayores, desencantados por el curso que tomaba la historia que éstos habían contribuido a forjar.

El despertar de los sueños de bonanza fue muy duro para los europeos. Nuevamente, las crisis cíclicas del cine coincidirán con el ciclo de las crisis económicas.

Así como el imaginario social de la Italia emergente de la Segunda Guerra Mundial da sustento al neorrealismo, aquel que se construye en Francia y demás países europeos entre el agotamiento de una era -perceptible a fines de los 60- y la utopía de fundar otra, lo hace con respecto a dos movimientos: el cine de autor francés, los “nuevos cines” y, vinculados a éstos, el cine político o militante. Si el primero actúa certificando el fin

de una etapa histórica, los nuevos cines, entre los cuales el último se inscribe, se asumirán como los inaugurales de la siguiente.

Entre ambos, el cine industrial experimentará mutaciones por obra de los “nuevos cines” y por los aires de cambio que agitan las distintas esferas de la vida social. La imprevista politización de vastos sectores juveniles y el surgimiento de fuertes movimientos contra-culturales constituirán los signos de la época.

El mayo francés, la revolución cubana y la liberación de Argelia adquirirán el carácter de símbolos para las izquierdas y el progresismo de los distintos países. Las distintas vertientes de la izquierda entablan intensos debates de revisión crítica, dentro y fuera de los partidos políticos, los sindicatos y las universidades.

Junto a la conmoción política se abrirá paso la contra-cultura *hippie*, con sus festivales masivos de rock, sus propuestas de pacifismo y de un nuevo estilo de vida problematizador de la familia burguesa. Sus valores solidarios y pro comunitarios, anti-sociedad de consumo y de respeto a la naturaleza plantean un retorno al misticismo oriental de reminiscencias gandhianas. La inmersión en el universo sensorial y el vuelco hacia la interioridad mediante las experiencias con ciertas drogas son otras tantas formas de cuestionar la racionalidad burguesa.

Una tendencia de la época que lleva a valorar en términos positivos la alteridad es la que vincula la orientación orientalista del movimiento *hippie* con las luchas anti-colonialistas y el florecimiento que las culturas de las ex-colonias experimentan en el período inmediatamente posterior a su liberación. Entre las mayores conquistas de los movimientos contra-culturales de fines de los 60s cabe destacar el espíritu de apertura a la diferencia -étnica, cultural, religiosa, etcétera- que no será vista como amenaza sino como fuente de inspiración y autoconocimiento.

Si el orientalismo sirvió para afirmar valores espiritualistas, oponiéndolos al imperio de la racionalidad económica capitalista, el re-descubrimiento de las identidades de lo “otro”, ajeno y distinto

a la tradición occidental, la negritud, la latinoamericanidad, el mundo árabe, el Tercer Mundo, ponen en tela de juicio el concepto de *universalismo*, tal como desde aquella tradición venía siendo entendido y practicado. Esto es, como hegemonía de sus propios valores, ideas, cultura e intereses. Es entonces que se afirma una nueva conciencia de lo universal en cuanto diálogo e intercambio de las múltiples identidades que constituyen la *diversidad cultural*, sin hegemonismos de ningún tipo, concepto inmediatamente vinculado a los de identidad cultural, multiculturalismo e interculturalismo.

Desde los sectores politizados de la izquierda, el movimiento *hippie* fue percibido como burgués e inconsistente, cuando no reaccionario. Por su parte, el *hippismo* interpretaba estas acusaciones como muestra del sectarismo y autoritarismo típicos de la tradición cultural occidental, tanto de derecha como de izquierda. Cada sector manifestaba que el otro le “hacía el juego al sistema” o sería fácilmente deglutido por él.

El movimiento del mayo francés, de raigambre ideológica y política libertaria y neo-marxista, se proponía minar las bases del poder de las tecnocracias y partidos políticos tradicionales luchando contra el “sistema” desde las barricadas estudiantiles y las huelgas obreras, pero sin formular alternativas a nivel macro. A poco de estallar, sus consignas ideológicas configuran un creativo discurso contra-cultural, que pronto queda apegado a la función poética, agotándose en una llamarada simbólica. Por su parte, el *hippismo*, que propugnaba un cambio desde la interioridad del individuo como vía para construir un mundo más justo y armónico, e hizo del propósito de poner fin a la guerra de Vietnam su única práctica política, logró socavar la credibilidad en la potencia militar y económica más poderosa del mundo, mediante la movilización de los jóvenes y los recitales masivos de rock bajo la invocación a una consigna tan general como “paz y amor”. No se advirtió entonces que, precisamente, ella daba cuenta de los nuevos sentidos del mundo que asumían buena parte de los jóvenes.

Vietnam fue la primera guerra *massmediatizada*, hecho que puso de relieve el poder de la imagen en la “aldea global”. Exhaustivamente

registrada por las cámaras y los medios de comunicación, aunque en el discurso periodístico escrito distribuido por las agencias internacionales de noticias predominara la versión de la potencia invasora, las atroces imágenes que lo acompañaban iban adquiriendo el carácter de un discurso connotativo contradictorio del primero. La derrota militar de los Estados Unidos en las selvas y los míseros poblados vietnamitas se transformaba en derrota política dentro y fuera del país, en tanto los movimientos por la paz se multiplicaban y crecían en virulencia. Oponer un frente al despiadado belicismo impulsado por el complejo tecno-industrial norteamericano pasó a ser el objetivo que unificó a movimientos sociales, culturales y políticos de orígenes, ideologías y composiciones diversas. El nuevo concepto de universalismo se ponía a prueba en la realidad.

Desde una punta a la otra del mundo, desde uno y otro movimiento, el espacio público es ganado por la conciencia del malestar social. La *participación* para expresarlo da lugar a la apropiación colectiva de aquel y es valorada como acto liberador. *Participación* y *cambio* pasan a ser términos asociados entre sí. La frontera entre esfera pública y esfera privada se flexibiliza, poniendo de relieve las interrelaciones que existen entre ambas.

Nuevos cines y cambio tecnológico; las paradojas de la historia

La búsqueda de alternativas al modelo de cine hegemónico conoce, después de la crisis de los 50s, un período de florecimiento que puede ubicarse, según los países, entre mediados de la década del 60 y comienzos de los 70s, el cual obedece a una serie de circunstancias tanto referidas al campo audiovisual como externas al mismo.

Entre las primeras cabe apuntar la aparición de la televisión, la crisis en la que se debatían las industrias cinematográficas mundiales y la revolución tecnológica de mediados de los 50s. En cuanto a las segundas, los importantes cambios socio-demográficos de la posguerra, la satisfacción de las necesidades sociales básicas que promueve el Estado de bienestar y la crisis política, que asoma bajo los

signos de desgaste de las democracias liberales y de los “socialismos reales” de la mano de la guerra fría, configuran un escenario que abrirá la compuerta a las demandas de nuevos actores sociales.

En los Estados Unidos, la década de los 50s, signada por la guerra fría y la censura concomitante, determina un reflujo del documental político y del cine independiente en general. El reinado de la censura política e ideológica del senador Mc Carthy sobre el campo cultural había provocado el exilio de muchos talentos hacia Europa y el amordazamiento de otros. Las tendencias innovadoras presentes en los diversos campos artísticos nacidas al amparo del New Deal son reprimidas. La “caza de brujas”, según se denominó a este proceso, condenó a las distintas artes a desenvolverse en una chata mediocridad, favoreciendo el control de los mercados culturales por las grandes corporaciones del *entertainment* al censurar o bloquear los caminos a la producción independiente.

El híbrido cine de la época era repetitivo y poco propicio para atraer a las nuevas generaciones a las salas. En la dimensión artística, la distancia entre este cine y el europeo se vuelve tajante cuando, a mediados de la década, comienzan los movimientos cinematográficos que van a promover transformaciones en sus industrias nacionales. Hecho que tornará poco competitiva a la producción estadounidense, agregándose a la caída de espectadores que tiene lugar dentro del país.

Cabe recordar que, por entonces, la casi totalidad de las estructuras cinematográficas de la mayor parte de los países del mundo permanecía en manos de la industria, que los costos de producción muy elevados, los equipos profesionales pesados y caros y el dominio de los mercados de exhibición por las empresas hollywoodense, no dejaban sino muy estrechos márgenes a las iniciativas independientes.

Los cambios tecnológicos vienen en auxilio de los “nuevos cines” que irrumpen en varios países. Se perfeccionan las cámaras de 16mm, que se hacen más ligeras, manejables y con mejor calidad de óptica, aparecen emulsiones fotográficas que permiten rodar en exteriores

e interiores con poca luz, surgen aparatos de grabación de sonido directo de mayor fidelidad, más portables y baratos, y otro tanto sucede con los proyectores de 16 mm. Por otra parte, la generalización del color da fin al monopolio del Technicolor. Comienzan a aparecer otros sistemas como el DeLuxe, de la Fox; el Warnercolor, etcétera, que posibilitan una mayor competitividad del cine frente a la televisión, redundando en una flexibilización del sistema de géneros.

Será en el campo de la electrónica donde la revolución tecnológica llevará a la imagen en movimiento a dar un salto tan trascendente como fuera el descubrimiento de la energía eléctrica y su aplicación a la industria.

Si bien el transistor, componente primario de la electrónica, surgió de los laboratorios de la Bell en diciembre de 1941, una etapa decisiva se ubica en 1954, cuando Texas Instruments logró fabricar, para el Ejército de los Estados Unidos, el transistor de silicio que podía trabajar a temperaturas muy altas.

Unos años después surge el proceso planar que posibilita la producción normalizada de transistores y componentes integrados y compactos, aunque el circuito integrado fuera concebido teóricamente en 1952. Los adelantos principales de la microelectrónica, que darán lugar a los ordenadores personales, se suceden a lo largo de toda esta década y la siguiente.

Los avances en telecomunicaciones siguen un ritmo ininterrumpido desde 1940, cuando se crean las microondas como alternativa al cable coaxial de cobre para transmisiones de larga distancia. A mediados de los 60s ya era evidente el dominio de las empresas de los Estados Unidos, frente a sus competidoras europeas, en la fabricación de bienes electrónicos dirigidos a la industria aeroespacial, la de equipamiento de oficinas, las telecomunicaciones y la radiocomunicación y la de bienes de consumo masivo. También los Estados Unidos ocupaba en ese momento el primer puesto en la exportación de bienes electrónicos de inversión (60 por ciento del comercio mundial) con tres cuartas partes de la producción mundial.

En materia de ordenadores, en 1951 la firma UNIVAC de los Estados Unidos comercializó el primer equipo. A mediados de los 50s este país tenía 20 veces las exportaciones de Japón en el mismo rubro, aunque la informática era todavía un tipo de equipamiento al que solo accedían las grandes compañías.

En los 80s, Japón superará en dos veces a los Estados Unidos en el rubro. Cabe destacar que antes de la Segunda Guerra Mundial los investigadores europeos iban por delante de sus homólogos estadounidenses en la innovación en materia de electrónica.

Los programas militares y espaciales del gobierno estadounidense desempeñaron un papel decisivo para impulsar la I + D. El gran salto se produce durante la década de los 50s, cuando los dos tercios de los recursos exigidos para la I + D de las grandes empresas de electrónica y aeronáutica estaban financiados por el Estado. Las aplicaciones no bélicas de estas innovaciones serán un derivado de las investigaciones y usos de las mismas para el desarrollo de la industria militar estadounidense (Hall y Preston; 1990).

En 1952, la AMPLEX había fabricado el primer *video-tape recorder* en blanco y negro, iniciando su producción en serie cuatro años más tarde, hasta que en 1968 pone en mercado el modelo en color: Portapak (Velleggia; 1994).

Hacia 1965, la empresa Sony de Japón lanza el primer magnetoscopio de media pulgada; para 1966-67, un modelo más miniaturizado; y en 1969, la primera videograbadora a colores de 3/4 de pulgada U-Matic. La competencia entre las empresas europeas (Philips, Thompson, Grundig) y japonesas (Sony, JVC-Matsushita, Toshiba), productoras de la tecnología electrónica audiovisual que va a revolucionar el campo de la televisión y el cine, hace que el ciclo de puesta en mercado de las innovaciones se acelere (Ibidem).

En Europa, el cine 16mm, el Super-8 y las nuevas cámaras de video y magnetoscopios se transformarán en las “armas” de los movimientos del cine independiente y del cine político.

En tanto se hace factible producir imágenes en movimiento fuera de la estructura industrial y a bajo costo, y la dinámica social experimenta un decidido vuelco hacia posiciones progresistas, a fines de los 60 el “otro cine” -ya sea el documental político, el video-arte, el cine independiente o el de experimentación estética- resurge con singular fuerza.

El momento reclama lo *underground* y la tecnología facilita la apertura de circuitos no comerciales o alternativos. Junto con el auge de los cine-clubes aparecen las exhibiciones de cine en 16 mm y video, que se pueden realizar en parroquias, sindicatos, universidades, fábricas y escuelas, incentivando una producción documental para estos nuevos circuitos. El campo de la *comunicación alternativa* encuentra así una impensada ayuda en las innovaciones producidas por las grandes multinacionales del *hardwre* audiovisual.

El primer modo de uso de estas nuevas tecnologías es “alternativo” e institucional. Recién a fines de la década siguiente se vuelve masivo y subordinado a la industria del cine, la televisión, la telefonía y la informática, que establecerán entre sí relaciones cada vez más estrechas. Entonces, otro salto tendrá lugar: la configuración del escenario de la convergencia tecnológica dominado por los grandes conglomerados integrados, vertical y horizontalmente, que constituirán el motor del proceso denominado *globalización*.

El capital financiero adquirirá así una preponderancia inusitada, apuntalada por una doble vía. Primero por haberse integrado a los complejos industriales y de servicios sustentados en las NTIC, debido a sus inversiones originarias en las empresas que requerían de la I + D para poder competir en mercados ampliados y a las realizadas después en los sectores, cada vez más interrelacionados, de la informática, las telecomunicaciones, las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. En segundo término, por el aceleramiento de los flujos financieros alrededor del mundo, en tanto el principal propósito no-bélico de estas innovaciones tecnológicas fue el de abolir las limitaciones de espacio y tiempo pre-existentes que limitaban la circulación global del capital.

En 1969 se realiza en los Estados Unidos la primera exposición de *video-arte*, y las instituciones educativas y empresas se pueblan de monitores y videograbadoras para fines educativos y de capacitación, tal como más tarde se inundarán de computadoras y del acceso a redes interconectadas de circulación de datos en tiempo real.

El mundo del arte y, en particular el de la imagen en movimiento, acusará este impacto inmediatamente después de haber transitado por la revolución ética y estética de las segundas vanguardias del siglo XX. La impronta humanista de estos movimientos acogerá a las NTIC con sentidos plurivalentes que oscilarán entre la celebración optimista, la crítica pesimista y el rechazo furibundo. Poco a poco se abrirán paso posiciones intermedias que, con la intención de “domesticarlas” para ponerlas al servicio de objetivos emancipadores de carácter social y político, abrirán nuevos cursos de acción. Pero esto recién sucederá cuando los cambios por ellas impulsados se perciban como irreversibles. Entre tanto, las pantallas de cine experimentarán otras revoluciones...

El New American Cinema

A comienzos de los 50s, la extinción de los “movimientos cinematográficos progresistas” de la preguerra parecía asegurada. La censura maccarthista y la pérdida del ímpetu de aquellos movimientos renovadores que, como la escuela documental inglesa antes de la guerra, y el neorrealismo italiano inmediatamente después de ella, venían marcando los rumbos, garantizaban cierta tranquilidad a Hollywood. La aparición de la televisión y la necesidad de competir con ella se producirán en la realidad de una industria cinematográfica hiperdesarrollada en términos económicos y técnicos, pero anquilosada artísticamente. Mientras aumentaba el público juvenil estadounidense por el “baby boom” de la posguerra, los espectadores de las salas de cine descendían. El 75 por ciento de la población tenía entonces menos de 30 años, el 60 por ciento de los cuales no llegaba a los 25 (Heredero y Torreiro; 1994).

Hollywood gozaba de una sólida posición en los mercados mundiales, procurando compensar con ellos la retracción de su mercado interno mediante la comercialización en el exterior de los filmes generados internamente y de los que los grandes estudios producían fuera de sus fronteras. La inversión de los grandes estudios se había diseminado por Europa a partir de que, en 1948, los gobiernos europeos reaccionaron con medidas proteccionistas de sus industrias cinematográficas nacionales ante la avalancha de filmes importados de los Estados Unidos en la posguerra -que llegaron a saturar los mercados paralizando la actividad de las industrias locales-, y las enormes ventajas de las que gozaba el cartel de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) -Asociación Cinematográfica de los Estados Unidos-. Ante esta situación reaccionaron los distintos sectores de la cultura y, en particular, los involucrados en la producción de cine: directores, escritores, actores, técnicos -no así los exhibidores- exigiendo a sus gobiernos la adopción de medidas que revirtieran esta invasión que los había arrojado a una desocupación extrema.

Con distintos matices, los gobiernos europeos adoptan desde entonces un marco de protección de sus industrias cinematográficas que, si bien desatará las iras de la MPAA, cuyos directivos, actuando en nombre del gobierno estadounidense, amenazan con tomar revancha con sanciones que afectarían a distintos sectores de la economía de las naciones de Europa, necesitadas de la colaboración de los Estados Unidos para recuperarse de la destrucción dejada por la guerra. En este marco de presiones y negociaciones, en algunos casos violentas, se acuerdan ciertas reglas de juego después de comprobarse que el boicot aplicado por la MPAA a la España de Franco, no solo no había dado los frutos esperados por el cartel -la rendición incondicional del caudillo a sus exigencias- sino que habían posibilitado el incremento de la producción nacional a cifras record y la autosuficiencia cinematográfica del país. Temerosos de que este “mal ejemplo” cundiera, los directivos de la MPAA se inclinaron por deponer su inicial prepotencia. Es así que, junto con las cuotas de pantalla obligatorias para el cine europeo, combinadas con las que establecen límites a la importación de películas “extra-regionales”, se convienen porcentajes de reinversión de las empresas del poderoso

cartel en producciones locales. Este conjunto de medidas permite reestablecer cierto equilibrio en las asimétricas relaciones imperantes hasta entonces entre las cinematografías de un lado y otro del Atlántico (Hennebelle; op. Cit.).

Pero la reacción anti-Hollywood no fue solo económica ni limitada al continente europeo.

En los Estados Unidos, la década de los 50s comienza con la agonía de los géneros tradicionales y la crisis de los grandes estudios como producto de la televisión, las innovaciones tecnológicas -entre ellas la generalización del color- y la aparición de la nueva generación de público juvenil, que demandaba un cine más audaz y transgresor que el permitido por el código Hayes de la moral y la represión ideológica. En Hollywood comienza a hablarse de un “realismo crítico”. Dos circunstancias favorecen la apertura.

En 1954, el omnipotente senador McCarthy es sometido a un juicio que termina con su carrera política, sacándolo literalmente de escena al probársele hechos de corrupción. El juicio fue impulsado por el Ejército, a quien él se proponía investigar. Casi de inmediato, hacia 1956, el código Hayes es modificado por la MPAA flexibilizándose las rígidas normas morales dentro de las que debía moverse la producción a fin de tornarla más competitiva.

Poco a poco aparecen algunos filmes que subvierten ciertas tradiciones ideológicas conservadoras; la valoración de los indios y la crítica a su genocidio, la denuncia del racismo, la vida de pintores famosos facilitada por el color, la reformulación de viejos géneros y su entrecruzamiento con otros y la aparición de algunos directores que adoptan ciertas sofisticaciones del lenguaje al estilo del cine europeo son algunos síntomas del deslizamiento que se experimenta entre mediados de la década del 50 y comienzos de los 60s.

De estos cambios surgen *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, y *Río Bravo* (1959), de Howard Hawks, en el western; *La condesa descalza* (1954), de Mankiewicz, en el melodrama; *Les girls* (1957),

de George Cukor, en el drama; *Atraco perfecto* (1956), de Stanley Kubrick, en el policial; *Sed de mal* (1958), en el policial negro; *El apartamento* (1960), en la comedia; *West Side history* (1961), en el musical (Ibidem).

Igualmente, las superproducciones históricas, el cine bélico, el de suspenso, las comedias y las adaptaciones de obras literarias famosas continúan alimentando la producción. Sin embargo, de la mano del melodrama reformulado irrumpirán dos novedades. Un nuevo arquetipo: el “anti-héroe”, personaje oscuro de la vida cotidiana y el cine televisivo. *Marty* (1955), de Delbert Mann, con guión de Paddy Chayefsky, un film austero y barato, será el antecedente de éste último. *Días de vino y rosas* (1963), de Blake Edwards, instalará al nuevo arquetipo de héroe.

La audacia sexual se irá incrementando a partir del relajamiento de la censura, con adaptaciones de Tennessee Williams y de algunas obras de Faulkner. De este giro dan cuenta la sensual *Picnic* (1955), de Joshua Logan, sobre una novela de William Inge, con William Holden y Kim Novak, y la famosa *Lolita* (1961), de Stanley Kubrick, sobre la novela de Vladimir Nabokov -*best seller* de la época- aunque la edad de la protagonista de la versión literaria debió elevarse de los 12 a los 14 años al pasar al cine.

James Dean causa furor en el público juvenil femenino con el drama del realismo crítico *Al este del paraíso*, de Elia Kazan, basada en la novela de John Steinbeck, y con *Rebelde sin causa* (1955), de Nicholas Ray, sobre la crisis de la identidad juvenil. Robert Aldrich, William Wyler, Sam Peckinpah y otros realizadores utilizarán el *western* para denunciar la masacre indígena, la violencia social, para efectuar interpretaciones psicoanalíticas o trazar una parábola con la represión maccarthysta, como en el caso de *Solo ante el peligro*, de Stanley Kramer, con Gary Cooper, sobre libro de Carl Foreman, un guionista perseguido durante la “caza de brujas” (Ibidem).

Del conjunto de desplazamientos se comienza a percibir que los géneros tradicionales reformulados pueden albergar problemáticas

e inflexiones críticas diversas. Surgen nuevos directores, que serán denominados “la generación perdida” o “la generación crítica”, los cuales provienen de diferentes ámbitos intelectuales y creativos: la radio, el periodismo, la literatura, el teatro. Muchos de ellos venían escribiendo guiones desde los 40 y experimentando los rigores de la censura. Se trata, entre otros, de Orson Welles, John Huston, Nicholas Ray, Richard Brooks, Joseph Losey, Elia Kazan, Jules Dassin. Se despedirá de Hollywood, en esta época, un ilustre emigrado, Fritz Lang, con sus últimas películas americanas (*Moom Flee*, 1955, y *While the City Sleeps*, 1956) antes de rodar, ya de regreso en Alemania, la que será la obra final de su larga carrera, *Los asesinatos del Dr. Mabuse* (traducida como *El diabólico Dr. Mabuse*).

Lang había comenzado su carrera como director en 1919 en Alemania, emigrado a los Estados Unidos a causa del nazismo luego de un fugaz período en Francia, se incorpora a Hollywood para rodar, en 1936, *Fury*. A partir de entonces desarrolla una intensa batalla para contrarestar las imposiciones de los grandes estudios. Sin la grandiosidad de sus obras clásicas inscritas en el expresionismo alemán -*Metrópolis*, 1926, entre otras- su producción estadounidense significó un punto de referencia para el cine independiente americano, aunque Lang se declaró harto de Hollywood al irse. Otros emigrados europeos de la postguerra también constituyen marcos de referencia, entre ellos el vanguardista del cine alemán Hans Richter y el pintor Max Ernst.

Por la misma época incursiona en el cine la llamada “generación de la televisión”, cuyos integrantes, ligados al *Actor's Studio*, venían trabajando en programas dramáticos para la televisión desde Nueva York: Martin Ritt, Sidney Lumet, Robert Mulligan, Arthur Penn, John Frankenheimer, Mel Brooks, Sam Peckinpah, Sidney Pollack, el canadiense Norman Jewison (*Ibidem*).

Surge entonces un grupo de productores independientes que decide armar su propio paquete de filmes fuera de los grandes estudios hollywoodenses, mediante la obtención de fondos por parte de

inversionistas privados. Se realizan algunas películas innovadoras, entre ellas la que posibilita el debut de John Cassavets, más tarde considerado la figura emblemática del cine independiente norteamericano. Cassavetes, también actor proveniente del *Actor's Studio*, realiza en 1958 *Sombras (Shadows)*. Denis y Terry Sander filmarán *Crimen y Castigo* e Irving Kerschner, *Stake out on dope street*, dando así comienzo la producción independiente. Un caso semejante es el de Robert Altman, que proviene de la televisión y filma en 1955 *El delincuente*. En 1970 gana la Palma de Oro del Festival de Cannes con la delirante sátira antibélica *M.A.S.H.* (Ibidem).

De esta nueva generación newyorkina, que irrumpe en el cine estadounidense a mediados de los 50s desde la televisión y el teatro, se desembocará en el movimiento luego conocido como *New American Cinema* de los 60s-70s. A ellos se añadirán algunos integrantes del *Free Cinema Británico* como Tony Richardson y más tarde, ya en los 70, otros emigrados ilustres como Roman Polansky, Milos Forman, Karel Reizs, John Boorman, y algunos egresados de escuelas universitarias de cine de los Estados Unidos, como Francis Ford Coppola, con solo 23 años (Ibidem).

En tanto los grupos del nuevo cine estaban distribuidos en varias ciudades, el movimiento demoró en constituirse como tal. A ese propósito ayudaron dos factores: la revista *Film Culture*, fundada en 1955 y dirigida por Jonas Mekas (director de cine y teórico del movimiento), y el establecimiento en Nueva York, en 1962, de la *New York Film-Maker's Cooperative*, posteriormente apoyada por el gobierno a través de la USIS, para la exhibición de los títulos del catálogo en el país y en el exterior. Por iniciativa de la *Film Culture* se creó, asimismo, el certamen *Independent Film Awards* para contraponerse al *Oscar* de la Academia de Hollywood.

La década que se inicia con la asunción del carismático presidente Kennedy se asienta en la violencia; la guerra imperial en Vietnam, las fracasadas intervenciones militares en Cuba y las luchas por los derechos civiles, los movimientos estudiantiles, antiracistas y por la paz, crecen ininterrumpidamente.

La revolución cultural de los 60 estaba en marcha. Aunque sin demasiada claridad ideológica ni objetivos comunes, desde los distintos grupos y modalidades de lucha, el tema de época es: "oposición al sistema". Se multiplican los grupos de rock y se impone la lectura de los escritores y poetas *beat*. La novela *En el camino*, de Jack Keruack, la filosofía de Marcuse y la poesía de Ginsberg marcarán el rumbo de la contracultura juvenil estadounidense; liberación sexual, marihuana, LSD y lucha por la paz, subversión de los valores puritanos y del mito de la familia burguesa, libertad individual y vida comunitaria, serán sus principales componentes.

En septiembre de 1960 se reúne en Nueva York un grupo de 26 cineastas, convocado por Jonas Mekas y el productor Lewis Allen. Este será el acto fundacional del Movimiento del *New American Cinema*, que se constituye mediante una organización libre y abierta denominada *The Group*, para cuya conducción es elegida en dicha reunión una Junta Ejecutiva Provisional. Se emite entonces la declaración que será el manifiesto fundacional del Movimiento.

Entre otros conceptos allí se consigna:

"Nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética, lo mismo que en la otras artes en la América de hoy (...) sobre las cuales han estado soplando vientos renovadores. Nuestra preocupación es el hombre y lo que le ocurre. No somos una escuela estética que encierra al realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida".

A continuación, el documento plantea el rechazo a la censura y a las interferencias de productores e inversores, proponiéndose conseguir nuevas formas de financiación para abolir el mito del presupuesto y demostrar que se pueden hacer buenas obras, internacionalmente vendibles con un monto de entre 25.000 y 200 mil dólares, con lo cual el director, autor del film, podrá liberarse de los grandes estudios.

Hacer películas de bajo presupuesto es, además de una necesidad, un principio ético y estético. Después de una crítica al sistema de distribución y exhibición, el documento propone la creación de una instancia de distribución del cine independiente y de un fondo de ayudas financieras a los realizadores. Finalmente afirma, con referencia a los movimientos similares de los países europeos:

“Como ellos, no estamos solamente por el Nuevo Cine, estamos por el Nuevo Hombre. Como ellos estamos por el arte, pero no a expensas de la vida. No queremos filmes falsos, pulidos y ‘bonitos’, los preferimos toscos, sin pulir, pero vivos; no queremos filmes ‘rosas’, los queremos del color de la sangre”.³²

El año 1968, cuando debutan nuevos directores jóvenes -Martin Scorsese, Denis Hopper, Paul Newman, Alan Pakula, Woody Allen, Bob Fosse, Paul Mazursky, Hebert Ross, Peter Bogdanovich, Brian de Palma- desembocará en una crisis política generalizada, a partir del asesinato de Martin Luther King, la masacre de My Lai y el relevo del republicano Richard Nixon, escándalo de Watergate mediante.

Mientras los movimientos contraculturales se multiplican, la industria se concentra. A fines de los 60, la *Paramount* es comprada por la *Gulf and Western*, *United Artist*, *Universal* y *Warner Bros* también pasarán a integrar otros grandes conglomerados de la industria y la banca (Hennebelle; op. Cit).

La incertidumbre que reinaba entre los productores tradicionales de Hollywood por aquel clima de fin de una era, que se sumaba al descenso incontenible de los espectadores, fue probablemente una de las causas del proceso de ventas de los estudios a los representantes de los grandes negocios de la industria y la banca. La nueva generación de ejecutivos que se hace cargo de las compañías -formada en las escuelas de administración de las universidades- se propone aplicar métodos más científicos para diseñar la producción y el marketing,

32 Firman el documento, entre otros: Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Jonas y Adolfo Mekas, Emile De Antonio, Lewis Allen, Shirley Clarke, Gregory J. Markopoulos, Don Gillin, Jack Perlman, David Stone, Walter Gutman. (Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; op. Cit.)

pero carece del “olfato” comercial, la práctica y la experiencia de los viejos productores. Luego de estrepitosos fracasos y de cuantiosas inversiones en estudios de mercado, los nuevos ejecutivos comienzan a aplicar el “método de prueba y error”, esperando ver el resultado de algunos estrenos para luego reproducir la fórmula. Es decir, tras la apertura inicial, la producción se estandariza aún más.

En medio de los tanteos, marchas y contramarchas, un gran éxito posibilitará afirmarse a la Fox: *Sonrisas y lágrimas*, un musical espectacular en technicolor, de dos horas 25 minutos de duración, en Todd-AO y con entreacto, que le proporciona un ingreso de 100 millones de dólares. El género musical comienza a ser replicado por los distintos estudios, aunque sin lograr estas cifras, derivando, después de unos pocos títulos, en nuevos fracasos. Otra vez se presenta la crisis; las pérdidas de los siete estudios más importantes alcanzaron en 1969, los 110 millones de dólares (Ibidem).

En este marco, un film independiente de bajo presupuesto, *Easy Rider*, se transforma en un éxito resonante gracias al público juvenil. Los estudios deciden, entonces, industrializar la contracultura. Contratan escritores, consejeros y directores jóvenes para realizar una serie de películas sobre la juventud rebelde. Surgen así varios filmes que abordan este tema y por primera vez, un grupo de nóveles directores (la generación del 68) podrá realizar sus primeras películas disponiendo de grandes presupuestos (Ibidem).

En los 70s, los filmes dirigidos al público negro constituirán la siguiente ola renovadora de Hollywood. Cabe recordar que este vasto sector estigmatizado de la población estadounidense venía luchando por sus derechos y había logrado conformar movimientos masivos. Dentro de las distintas líneas de los mismos, que iban del discurso pro-violencia del *Black Power* al pacifista de Luther King, recientemente asesinado, había también un componente contracultural, más allá de los aspectos sociales y políticos de su larga lucha.

La valoración de las culturas *afro*, como parte de la diversidad de la cultura estadounidense -que los sectores hegemónicos concebían de

manera mítica como exclusivamente blanca y anglosajona- coincidirá con la tendencia mundial pro diversidad cultural. Desde ésta se sostendrá que la preservación de las identidades culturales no es solo un derecho humano fundamental de los individuos, grupos y pueblos, sino una exigencia del desarrollo cultural y social armónico.

Al irrumpir otra nueva generación de administradores de los grandes estudios, la estrategia del negocio varía. Estos ejecutivos percibirán que el desarrollo de la televisión y el video requiere grandes cantidades de materiales fílmicos y que esto obligaría a los nuevos medios a recurrir a ellos. La puesta en valor de los enormes *stocks* de películas rodadas desde los inicios del cine que los estudios poseían -en muchos casos como capital muerto- quitaba sentido a la competencia encarnizada.

Entre fines de los 60s y principios de los 70s, las tendencias de la innovación tecnológica confirman, asimismo, que el universo audiovisual habría de converger derribando los rígidos límites entre sus campos constitutivos, los cuales podrían potenciarse al estar asociados empresarialmente. Convergencia tecnológica, convergencia empresarial y convergencia de mercados marcharán parejas desde entonces.

Por otra parte, el ritmo de la actualización tecnológica que impone la revolución científico-técnica, la multiplicación de los circuitos electrónicos que ella impulsa y la gran voracidad de programación de éstos, así como los nuevos servicios que se crean por la convergencia y la lucha competitiva a nivel mundial, demandan inversiones de enorme magnitud. Ello impone a la industria del cine, más que competir con la televisión, generar articulaciones que permitan la concentración diversificada y la segmentación de los mercados mundiales, obviamente, bajo el control de las grandes compañías "madre" de los medios audiovisuales en las tres etapas de sus procesos: producción, distribución y difusión.

Bajo las nuevas circunstancias, los márgenes de acción del *New American Cinema* se estrechan. Aunque el movimiento pueda producir

películas al margen de Hollywood, al estar bajo el control de las grandes corporaciones los circuitos de distribución y comercialización, la continuidad de la actividad productiva se torna insostenible. Igual problema experimentan los movimientos similares de Europa y otras partes del mundo, que pasarán a inscribir su quehacer en la industria de sus respectivos países.

El cine político estadounidense

Más allá del *New American Cinema* y de la celebridad de algunos filmes experimentales de Andy Warhol (*Trash*, *Heat*), exhibidos en circuitos alternativos, en 1967 se fundan algunos movimientos de cine *underground* -que siempre han existido en los Estados Unidos- que se proponen hacer del cine un arma política. Estos se multiplicarán hasta fines de los 70s, haciendo del síndrome post-Vietnam uno de sus temas preferidos.

Uno de estos movimientos fue el *ADF* (*American Documentary Film*) que, con la organización de una ONG de carácter educativo, comenzó a producir y difundir filmes dirigidos a formar e informar sobre la crisis de la sociedad americana. La labor del movimiento se inicia con un largometraje colectivo antibélico, *Sons and daughters*, para abarcar después temas tan variados como las relaciones laborales, la liberación femenina y las luchas del Tercer Mundo. El *ADF* llegó a contar con un nutrido catálogo de filmes políticos. El último de ellos, *The Pentagon papers and american democracy*, fue realizado poco antes del otoño de 1972, cuando el grupo quedó extinguido como consecuencia de un quiebre económico, producto de la iniciativa de realizar un festival de cine cubano en Nueva York y la prohibición del mismo con la incautación del material por el Departamento del Tesoro (Heredero y Torreiro; op. Cit.).

Otro grupo fundado el mismo año fue *Newsreel*, unidad de cine de un sector de izquierda con distintas variantes del marxismo-leninismo, que se especializó en tareas de contra-información, documentando acontecimientos políticos ignorados por los medios masivos. Obviamente, la guerra de Vietnam proporcionó múltiples posibilidades

a estos objetivos y el grupo, inicialmente de Nueva York, creó sucursales en San Francisco, Los Angeles, Detroit y otras ciudades. Las huelgas estudiantiles y obreras, la rebelión en la prisión de Attica, la lucha de los palestinos y otros temas candentes fueron motivos de la modesta, en términos económicos, pero sostenida labor del grupo.

Entre los grupos surgidos a fines de los 60s, algunos establecen vinculaciones entre sí y con otras organizaciones sociales, cooperando en las tareas de producción y distribución alternativas. *Newsreel* se relacionó con la Liga de Obreros Negros Revolucionarios, de Detroit, con la cual realizó algunos filmes. Uno de los más conocidos, ya que inclusive se exhibió en el Festival Internacional de Cannes, es *Winter soldier*, emotivo testimonio de veteranos de Vietnam quebrados, relatando los crímenes de guerra cometidos (Ibidem).

Se trata en todos los casos de un cine realizado y difundido al margen del sistema de los grandes estudios y circuitos de distribución; en organizaciones obreras, estudiantiles, ONG's, que pretende concientizar a los ciudadanos y aportar al debate sobre una *nueva América*.

Los nuevos cines europeos

En Europa, el contexto de los 50s está signado por dos tendencias contradictorias: la reconstrucción económica de la mano del Estado de bienestar, y el desencanto de la generación que había participado de las luchas anti-fascistas durante la guerra, la cual aspiraba a construir, después de ella, un mundo que no estuviera subordinado a los intereses económicos del capitalismo. Si antes y durante la misma, la Revolución de Octubre había constituido un faro de esperanza para los sectores progresistas, las derivaciones del socialismo y el conflicto sin retorno entre la China de Mao y la ex-URSS, abonan a ese sentimiento. El mismo se fortalece al constatar que vastos sectores de sus sociedades, particularmente los juveniles, manifiestan una profunda indiferencia sobre los grandes temas ideológicos y políticos, en función de los cuales muchos miembros de la anterior generación habían arriesgado y hasta ofrendado su vida.

En el marco de la crisis de las cinematografías nacionales europeas, el inicio de la *nouvelle-vague* en Francia y las mutaciones del neorrealismo italiano que ya había pasado su etapa de apogeo, en Gran Bretaña, Lindsay Anderson crea el movimiento independiente del *Free Cinema*. La presentación en sociedad del mismo tiene lugar en febrero de 1956, en el *National Film Theatre* (Cinemateca Británica). El programa estaba integrado por: *O Dreamland*, de Anderson; *Together*, de Lorenza Mazzetti; y, *Momma don't allow*, de Karel Reisz y Tony Richardson (Gubert; 1992).

En el *Manifiesto de los jóvenes enojados* (*ungry young men*), libro colectivo publicado en 1958, hacen explícitas sus ideas, renuncian a todo cliché conformista, sea de derecha o de izquierda y se proponen hacer trizas la tradición educada, estable y pudorosa de la Inglaterra monárquica.

El medular texto de Lindsay Anderson hace depender la respuesta *¿Qué cine queremos nosotros los ingleses?*, de la que se dé al interrogante *¿Que Gran Bretaña queremos?*, poniendo de relieve la crisis de identidad del país industrial e imperialista, que ha perdido su supremacía económica y su imperio y aún se resiste a darse una identidad nueva. Hecho puesto en evidencia por la industria del cine británica, cuyas películas aferradas a los *clisés* de una cultura inglesa, más supuesta que real, no hace sino reproducir los *tics* de la alta burguesía y la nobleza. Cultura, en suma, de una clase que no tiene puntos de contacto con la cultura real del resto de la sociedad. Este texto apunta certeramente a la función esencial del cine de expresar y construir la identidad colectiva de una Nación, en tanto además de industria y de arte, sostiene Anderson, el cine es fundamentalmente un medio de comunicación y como tal, constructor de determinadas relaciones sociales:

“... aludo al problema de la conciencia colectiva -explica el Manifiesto- de la conciencia de pertenecer todos a la misma comunidad, de estar preparados para afrontar sacrificios para el bien público. Son, no es necesario decirlo, los principios que oímos invocar a los políticos solo en tiempos difíciles, cuando

éstos empiezan a gritar: 'Todo el mundo a las mangueras'. Pero es inútil esperar que todos corran para el puente a echar una mano si antes, durante el viaje, no se les ha hecho saber que el barco les pertenece y que, por tanto, vale la pena salvarlo, ya que por añadidura, ellos mismos son parte integrante del barco" (Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet; op. Cit.).

La respuesta de Anderson a las preguntas planteadas es:

"Yo quiero una Gran Bretaña en la que el cine pueda ser respetado y comprendido por todos, como parte esencial de la vida creadora de la colectividad. Y si yo ruedo un documental de 40 minutos de duración sobre la gente que trabaja en el mercado de Covent Garden, no quiero que se me diga que, si quiero presentarlo en las plateas británicas, tengo que recortarlo hasta dejarlo reducido a 18 minutos, por el hecho de que, este año, los films de producción norteamericana son más largos que de costumbre. Los rostros de estos simpáticos amigos nuestros merecen un lugar de honor en las pantallas de su país. Y yo tengo la firme intención de luchar por una colectividad que se lo conceda. Luchar significa comprometerse, significa creer en lo que se dice y decir aquello que se cree" (Ibidem).

Los jóvenes cineastas trabajan con equipos de 35 mm. cuando pueden y cuando no, lo hacen con los de 16 mm. El nuevo cine inglés reconoce en la escuela documental de la preguerra una de sus principales fuentes inspiradoras, hecho puesto de relieve por sus películas y por el enfoque conceptual de los textos fundacionales. El lenguaje de este nuevo cine será amargo y pesimista (*If...*, de Anderson, 1968; *Saturday night and sunday morning*, de Karel Reizis, 1961), o bien desenfadado y con una gran dosis de humor, como el de Richard Lester, influenciado por Godard y el grafismo del *pop art* y el *comic* (*The knack or how to get it*, 1965, y los filmes de Los Beatles) (Gubern; op. Cit.). En todos los casos será un cine que apunta a cuestionar la tradición de la supuesta "cultura inglesa", sea mediante la crítica ácida o la ironía y el humor.

Pese al Gran Premio de Cannes recibido por *The knack...*, las posteriores obras de Lester perderán su vitalidad inicial, derivando hacia el cine industrial de aventuras erótico-violentas que inicia Terence Young con la serie del agente 007, denominado *cine-tebeo*. (Ibidem).

Las excepciones serán el americano radicado en Londres, Joseph Losey (*El sirviente* y *For King and Country*, 1964) que luego ingresará a la moda del cine-tebeo con *Modesty Blaise* (1965), y Tony Richardson con *Tom Jones* (1963), adaptación de una novela clásica, libertina y desenfadada. Con la obra de Lester y *Tom Jones*, el humor se probará como una vía eficaz para ejercer la crítica corrosiva al sistema. Siguiendo esa línea, Karel Reizs ataca con la memorable *Morgan a suitable case for treatment* (1966).

Los imperativos comerciales revertirán los pasos del movimiento inicialmente independiente, inscribiendo a sus integrantes en la industria. El saldo será, no obstante, positivo, en tanto la nueva generación provocará una revitalización de la cinematografía británica, que le dará aliento para competir en su propio mercado interno e internacionalmente.

Seguirán los pasos del *Free Cinema*, el nuevo cine alemán, el nuevo cine escandinavo, el nuevo cine polaco, checo, húngaro, español, árabe, japonés, africano, latinoamericano, etcétera.

En España, el cambio se hará visible por vez primera con *Bienvenido Mister Marshall*, de Luis García Berlanga, con guión de Juan Antonio Bardem. Pese a la censura y a las presiones de la MPAA, el régimen de Franco había logrado preservar la industria; las películas producidas en 1942 superaban las 50, manteniéndose la producción anual promedio entre este número y las 40. Los cineastas de la generación de Berlanga y Bardem apelarán a la parábola y el humor negro para rehuir la censura, realizando algunas películas notables, hasta que en los 60 una nueva generación dará vida al "nuevo cine" español llevando aires renovadores a la cinematografía del país. (Sadoul; 1974).

A partir de 1956, en los cines de Europa del Este se verifica una rebelión contra la estética del realismo socialista y el dogmatismo ideológico. La misma se expresará mediante la comedia y el “irrealismo” del absurdo, o bien el drama, en una temática que abarcará desde la crítica a la burocracia, el aburguesamiento de los cuadros revolucionarios, el stalinismo y el “héroe positivo” del realismo socialista, hasta la revisión de la versión oficial de la historia y la expresión de las culturas nacionales que, salvo en la antistalinista Yugoslavia de Tito desde 1948, habían sido enmascaradas con el manto del “internacionalismo proletario” y la hegemonía sin fisuras que, en su respectiva área de influencia, procuraba mantener la ex-URSS.

El tema del poder es el asunto central de este nuevo cine del Este europeo, más allá de las formas particulares que asume en cada film y en los distintos géneros. La nueva generación de cineastas surgirá de las excelentes universidades de cine estatales, en las que habrán realizado una práctica intensiva en el documental y el medio-metraje antes de egresar filmando un largometraje. Esta sólida formación pesará en el éxito de sus películas en los principales festivales europeos, contribuyendo a la difusión internacional del nuevo cine.

En Checoslovaquia, dos grupos de cineastas diferenciados (de Praga y de Bratislava) dan cuenta de un florecimiento que arrasará con los premios en varios festivales. De la escuela de Praga egresarán, en 1956, Evan Schorm y Milos Forman. Éste trabajará como ayudante de dos directores ya consagrados (Martin Fric e Ivo Novak) y en el teatro la Linterna Mágica. Jan Nemec y Jiri Menzel producirán también obras premiadas (*Diamantes de la noche* y *Trenes rigurosamente vigilados*, respectivamente). Stefan Uher y Vera Chytilová serán dos de los exponentes de la escuela de Bratislava. El irrealismo del absurdo, la ironía y una simbología poética con reminiscencias surrealistas serán las características fundamentales de ambos grupos. (Micciché; 1972).

De Hungría surgirá el brillante Miklós Jancsó, que después de una vasta formación en la actividad documental, filmará en 1963 *Cantata*, su primer largometraje -con música de la Cantata Profana de Béla

Bartok- en el cual da cuenta del dolor de una generación que había creído y luchado por ideales que fueran traicionados y ya no tiene qué legar al futuro. En la obra de Jancsó, las alusiones al poder, la violencia y la represión serán una constante, que tanto remitirá a la cultura popular magiar oprimida, como a los terribles hechos históricos del 56, aunque en muchos casos ubique la acción en tiempos remotos (por ej. la magistral *Los rojos y los blancos*). La recurrencia al tema del poder y de la responsabilidad individual y colectiva frente a al mismo también signará la obra de su compatriota András Kovács. Otros jóvenes realizadores del cine húngaro de los 60s son: István Gaál, István Szabó, Ferenc Kosá, Sándor Sára, Judit Elek, Marta Mészáros -mujer de Jancsó- János Herskó (Ibidem).

De Polonia -que vivió el drama histórico del sofocamiento de su identidad cultural desde el siglo XVIII y donde el nazismo dejó seis millones de muertos- surgirán Jerzy Kawalerovic, Andrzej Wajda y Andrzej Munk, entre otros, en el marco de una generación de intelectuales marxistas que critica al régimen desde 1956, cuando Gomulka, recién salido de las prisiones stalinistas, deviene primer secretario del Partido Comunista y los acontecimientos políticos se aceleran hasta desembocar en la revuelta de Budapest (Ibidem).

Kanal (1958) y *Cenizas y Diamantes* (1959), de Andrzej Wajda, rodadas en blanco y negro, causarán un gran impacto y serán elocuentes manifestaciones de la vitalidad del nuevo cine polaco, confirmada por las obras de Kawalerovic: *El verdadero fin de la gran guerra* (1959), *Tren nocturno* (1961), *Sor Juana de los Ángeles* (1966), y de Munk, muerto prematuramente en un accidente en 1961: *Eroica* (1961) y *La pasajera*, terminada por sus colaboradores. Una nueva generación surgirá con Jerzy Skolimovsy, poeta, que había colaborado como guionista con Wajda (*Rysopis*, 1964; *Walk over*, 1965; *Bariera*, 1966) y Román Polanski. Este último, que egresa de la universidad con su film *Cuando los ángeles caen*, había realizado un memorable cortometraje premiado (*Dos hombres y un armario*). Sorprenderá a la crítica europea con su primer largometraje, *El cuchillo bajo el agua* (1962), de modo que Hollywood descubre en él a un nuevo “niño prodigio” al cual incorporar a sus usinas (Ibidem).

En la ex-URSS aparecerá la potente personalidad de Andrej Tarkovski que, con su primer largometraje, *La infancia de Ivan*, gana el León de Oro de Venecia en 1962. Sus posteriores obras, de singular densidad poética y gran rigor expresivo, seguirán deslumbrando a la crítica en los festivales europeos. *Andrej Rubliov*, presentado fuera de concurso en Cannes en 1969, en una versión reducida, merecerá el Premio Internacional de la Crítica que, en sus fundamentos, declarará al film “vencedor moral” del Festival (Gubern; op. Cit.).

A su vez, Rumania, Yugoslavia y las repúblicas asiáticas y transcaucásicas de la ex-URSS aportarán también nuevos directores, lamentablemente poco conocidos fuera de los circuitos europeos de cine arte.

El cine alemán, sometido a una prolongada tradición de desarraigo de sus mejores directores y estrellas -que incursionaban en las distintas cinematografías mundiales, particularmente en la de los Estados Unidos- experimenta un vuelco súbito y tardío en relación a los restantes nuevos cines. El mismo viene acompañado de los movimientos estudiantiles, donde resuenan los nombres de Rudi Dutschke y del viejo filósofo Herbert Marcuse, de la renovación del teatro con Peter Weiss y Rolf Hochhuth y de la literatura con Günter Grass y Heinrich Böll.

En el Festival de Oberhausen de 1962, tal como corresponde a todo nuevo cine, el alemán lanza su manifiesto crítico, aunque sus frutos se visualizarán recién en 1965. Según Gubern, el director que anticipa este nuevo cine alemán es, curiosamente, el realizador francés Jean-Marie Straub, con *No reconciliados* (1965). Le seguirán Ulrich Shamoni, Volker Schlöndorff -que ha estudiado en París y trabajado como ayudante de Louis Malle- y Alexander Kluge, novelista procedente de Alemania del Este (Ibidem).

El nuevo cine alemán no tendrá prejuicios con la adaptación literaria, siempre que le posibilite aludir críticamente a la realidad actual y pasada y muchas de sus obras maestras partirán de ella. El absurdo, el simbolismo político, el expresionismo, el drama realista, el cine

antigénero con influencias de Godard y Brecht, son reelaborados por este nuevo cine, arrojando resultados originales. Alexander Kluge gana el máximo premio del Festival de Venecia en 1968, con una obra compleja, alegórica e inquietante: *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*. A ellos se añadirán nuevos nombres hacia los 70s y, pese a la disminución sostenida de espectadores que experimenta el cine en Alemania (de 818 millones en 1956 a 250 millones en 1967), el número de producciones se eleva en 1967 a 93 (Ibidem).

El nuevo cine japonés

En Japón, cuyo cine parece no poder escapar de las personalidades de los viejos maestros: Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, algunas figuras representativas del nuevo cine se orientarán hacia el tema del amor y la muerte, como Nagisha Oshima, Yoshishige Yoshida, Shoshei Inamura. Otras, como el joven Shinsuke Ogawa, se abocan al cine político, que se difundirá en los circuitos alternativos europeos. Ogawa abordará temas que van desde la represión a las protestas estudiantiles, y la vida de los campesinos, hasta la denuncia de la complicidad entre el gobierno nipón y el imperialismo norteamericano (*Reporte de Haneda*). Noriaki Tsuchimoto llevará a cabo una sostenida labor documental desde 1959 y participará en las revueltas universitarias de octubre del 69, además de registrarlas con su cámara (Micciché; op.cit).

Por su parte, Yasuzu Masumara, formado en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma en la época de auge del neorrealismo, regresa a Japón y se inscribe en el cine generístico industrial, entendiendo que el cine cerrado de las viejas generaciones y el independiente que ensayaban las nuevas carecían por igual de futuro. Algunos independientes siguen después su camino, de modo tal que la “nueva ola” japonesa ofrece una notable diversificación de personalidades, temas y estilos. En ella destaca la filmografía de Oshima, en particular *La ceremonia* (1971), película compleja, especie de balance histórico-existencial de los 25 años de la sociedad japonesa de la posguerra (Ibidem).

Los nuevos cines de la descolonización

La partición del continente africano en tres (África árabe al norte, África negra en el centro y África blanca en el sur) y la división interna en dominios coloniales repartidos entre las grandes potencias europeas, además de causar estragos a las culturas africanas, no permitió el desarrollo de las cinematografías del continente.

En 1960 George Sadoul constataba:

“Sesenta y cinco años después de la invención del cine no se ha producido todavía, que yo sepa, un solo largometraje verdaderamente africano; es decir, interpretado, fotografiado, escrito, dirigido, montado, etcétera, por negros y hablado en una lengua africana. A 200 millones de hombres se les ha prohibido la forma más evolucionada de la más moderna de las artes. Estoy persuadido que a fines de los años 60, este escándalo no será más que un mal recuerdo de los tiempos pasados” (Sadoul; 1974).

En 1967 existían apenas 2.400 salas de cine en África (el 1,5 por ciento del total mundial) pero solo 220 estaban en África negra, de las cuales 60 eran para proyecciones en 16 mm, el 65 por ciento de las mismas estaba concentrado en cuatro países (RAU, Marruecos, Sud África y Argelia). La mayor parte de las salas estaba controlada por la empresa estadounidense *Federal Film Unit* o por las *major*s de Hollywood. Esto para una población de 235 millones de africanos (Micciché; óp. Cit.).

Recién a medida que las colonias se liberan comienzan a encarar el problema de forjar un propio cine que dé cuenta de las identidades nacionales a reconstruir y fortalecer, como parte del proceso de reconstrucción política y económica de la constitución de las nuevas repúblicas.

Por ejemplo Guinea, que contaba con 50 salas, un laboratorio de cine y equipos, nacionaliza esa infraestructura y la pone a disposición de

los cineastas africanos, formados en escuelas de las ex-metrópolis. Allí surge un grupo de cineastas como Bari Sekouomar, Mamadou Alfa Bada y Costa Diagne (autor del largometraje *Hier, Aujourd'hui, Demain*).

El primer largometraje africano que Sadoul registra, *Afrique sur Seine*, es de 1956 y pertenece al senegalés Paulin Soummanou Vieyra. Osmane Sebene, también de Senegal e inmigrante en Francia, filmará el primer largometraje del África Negra en 1966, *La noire de...*, donde abordará el tema de la humillación y la miseria padecidas por la inmigración negra en Francia.

Será recién en la segunda mitad de los 60s, y luego de varios encuentros culturales sobre el tema del arte y la cultura negras y de festivales de cine tercermundistas, que se pone en marcha un movimiento activo de cineastas negros (casualmente todos francófonos). En estos encuentros, intelectuales, poetas, artistas y cineastas negros teorizan sobre el futuro de la cinematografía africana y re-elaboran el concepto de *negritud* aplicado al cine. “Retro-lamentación pura y simple del negro en la hora mezquina del neocolonialismo”, lo llamará Stanislav Adotevi; “Poesía formal, bella pero complicada y sobre todo separada de cualquier acción que tenga direccionalidad precisa”, según Med Hondo; “Un falso concepto, un arma irracional que favorece la irracionalidad”, en palabras del cineasta Sekou Touré (Micciché; op. Cit.).

La mayor, aunque breve, experiencia del cine de la *negritud* se realiza, no por una casualidad, en Senegal, que estaba gobernada por el presidente-poeta Leopold Sédar Senghor, quien había acuñado el término *negritud*: “Concepto de una cultura negra que es preciso recuperar mediante un retorno a las tradiciones (propias)”. Dentro de este movimiento realizan sus obras algunos cineastas, Édouard Saily y Blaise Senghor, (*Le chemin d'Afrique*, documental sobre el valor del arte negro); el ya citado Soummanou Vieyra (*N'Diogane*, *La malle de Maka Kuoli*, entre otros, inspirados en mitos tribales africanos); Tidiane Aw (*Realité*, que ilustra una ceremonia ritual), etcétera. Pero la primera ruptura con el cine de la *negritud* la producirá Sembene

con *Barom Sharret* (1963) y sus siguientes obras, constituyéndose en el cineasta más representativo del África Negra (Ibidem).

Algo parecido se experimenta también en el mundo árabe.

En el África del Norte y otros países árabes carentes de industria cinematográfica, como RAU, Argelia, Marruecos, Túnez, Libia y Líbano, también surgirán jóvenes directores. El cine argelino será el más ambicioso y prometedor. El conjunto de esta región contará con 1.500 salas y una frecuencia de asistencia de 200 millones de espectadores al año (Ibidem).

Argelia carecía de cine propio, excepto la producción de documentales en el exilio con el auspicio del FLN, y sus salas (350 en 1960) proyectaban películas norteamericanas y francesas dirigidas al público europeo. Durante la guerra, también el GRA organizó un servicio cinematográfico militar que producía actualidades y documentales. En 1961, en los campos de refugiados en Túnez, Lakhadar Hamina y Djamal Chanderli, filman *Yasmina*, cortometraje novelado. El último realiza también *Los fusiles de la libertad*, en 1962 (Perez Turrent, en Sadoul; op. Cit.).

Después de la independencia, el gobierno de Ben Bella nacionalizó las salas de cine, llegando la asistencia de espectadores a un nivel record. El 40 por ciento de los beneficios se derivó a la producción de cine nacional y en 1964 se creó un Centro del Cine. Se realizan los tres primeros largometrajes argelinos: *Pueblo en marcha* (1962-63), del francés René Vautier y los argelinos Ahmer Rachedi y Nasr-Eddine Guénifi, documental sobre las riquezas y potencialidades de la nueva nación; *Une si jeune paix*, (1964) del francés Jacques Charby, primera obra de ficción, y *L'aube des damnés* (1965), film de edición sobre los conflictos de África bajo el colonialismo, de Ahmed Rachedi (Ibidem).

En 1966, Gillio Pontecorvo filma *La batalla de Argel*, reconstrucción de la etapa final de la lucha por la liberación, rodada en las calles de Argelia con actores no profesionales en su mayor parte. Se trató

de una co-producción con Italia organizada por Yacef Saadi, un ex-dirigente de la guerrilla urbana a cargo del organismo estatal de cine. El mismo año, Mohamed Lakhdar-Hamina realiza *Le vent des Aures*, que recibe el premio *Ópera Prima* del Festival Internacional de Cannes en 1967 (Ibidem).

Marruecos será utilizado sobre todo como escenario para la filmación de películas extranjeras. Túnez y los países del Medio Oriente comenzarán a desarrollar sus cinematografías con una producción de cortometrajes y algunas coproducciones.

Goha (1957), realizado por Jacques Baratier en coproducción con Francia, se considera el primer filme de la historia tunecina. A partir de mediados de los años 60 surgirá una generación de jóvenes realizadores tunecinos que contará con un fuerte apoyo estatal. Así se filma una serie de largometrajes, con presupuesto reducido, pero de notable calidad (Micciché; op. Cit.).

Al igual que en los restantes países empeñados en guerras de liberación nacional, en Vietnam el cine también cumplió un papel militante en medio del conflicto.

El Frente Nacional de Liberación de Vietnam, por ejemplo, creó en 1962 los estudios Haiphong, y los escasos y poco formados cineastas existentes en el país debieron literalmente desenterrar, buscar y reparar viejos aparatos de filmación -como las cámaras manuales Kodak de 8 mm.- y de proyección de los tiempos de la primera resistencia contra los franceses. Algunas mesas improvisadas servirían para el trabajo de procesamiento del material, haciendo enrollar la película en marcos de madera, para sumergirlos en recipientes de lata para el baño del revelado. Uno de los protagonistas de esta etapa, el realizador Luong Xuan Tam, describía el trabajo:

“Durante el secado -tenemos a veces un 100 por ciento de humedad- hay que abanicar sin cesar los filmes para que se sequen, pero también para que los mosquitos que pululan no se peguen a la película. Para los filmes reversibles, que

necesitan ser pasados por segunda vez por la luz, utilizamos faroles de camiseta. Nuestros compatriotas nos traen también hielo de la ciudad para mantener a temperatura constante los baños" (De Beer; 1973).

En las zonas de combate no había posibilidades para el esteticismo o para escoger meticulosamente encuadres u objetivos. Se trataba de obtener imágenes testimoniales de los bombardeos americanos y de la resistencia a los mismos, mientras los combates se sucedían. Se trataba de una especie de "cine-directo" o "Cinema-Verité", que solo tiempo después podría ser utilizado en proyecciones en las zonas liberadas. Es el caso de films como *Los caminos del Sur*, mostrando a los aviones americanos lanzando bombas, o *Vinh-Linh, fortaleza de acero*, que describe la existencia de toda una población habitando en una extraordinaria red de subterráneos. Durante la filmación de este documental murieron tres de sus realizadores (Ibidem).

"Cuando filmamos tratamos de hacer también un filme artístico -destacaba Xuan Tam-, pero eso a veces es difícil. Tenemos que tomar precauciones, pero sin huir nunca del peligro. Nuestra consigna es: 'Protegerse de las bombas, pero no evitar las bombas; si se evitan no pueden filmarse'... Los cineastas son considerados combatientes. Luchan con su cámara... Los estudios de las fuerzas armadas de liberación escogen combatientes dotados, que reciben una formación acelerada, a veces dos semanas solamente, antes de ser enviados al frente con una cámara y película. Son a la vez técnicos, camarógrafos, realizadores. Revelan sus filmes y los proyectan. Trabajamos en equipos de dos o tres, bajo la dirección de un cineasta experimentado. Cuando sus asistentes están formados, parten solos y forman nuevos cuadros" (Ibidem).

Con esta filosofía, el joven cine vietnamita filmará numerosos testimonios, entre los que destacan *Los guerrilleros de Cu Chi*, filmado en los mismos lugares de la acción con sus habitantes en armas, o *El arte de la infancia*, documento de la vida de los niños en una

zona liberada. También el cine vietnamita comienza a desarrollarse en Vietnam del Norte con producciones de mayor envergadura productiva. Algunos ejemplos de esta labor fueron los largometrajes *Vivir como él* y *El joven combatiente*, altamente influenciados por el realismo socialista (Ibidem).

El cine documental cubano contribuirá al conocimiento de la realidad vietnamita a través de distintos documentales producidos por el ICAIC, algunos de los cuales tuvieron repercusión internacional, como *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, de Julio García Espinosa, 1970) y *Hanoi, martes 13* (1967) y *79 primaveras* (1969), de Santiago Alvarez. Todos ellos fueron concebidos como duros testimonios y, a la vez, poéticos homenajes a la lucha del pueblo vietnamita frente a la agresión norteamericana.

En el complejo mosaico de culturas, lenguas y etnias de la India, Bengala había asistido desde los años 40 a la aparición de una franja de cine liderada por el Partido Comunista como instrumento de agitación cultural, de la que surgieron numerosos filmes de carácter social, influenciados por el neorrealismo italiano y el realismo socialista, ideológicamente articulados al nacionalismo gandhiano y al marxismo. En este contexto -recorrido por la memoria de la independencia del Imperio Británico, lograda en 1947- debuta Satyajit Ray con *Pather Panchali / Canción del camino* (1955), el cineasta hindú más conocido en Occidente. Otros directores independientes, como Bimal Roy (*Do Bigha Zamin / Dos hectáreas de tierra*, 1953) y Nemai Ghosh (*Chinnamul / Los desarraigados*, 1951), lo hacen con obras que rehuyen las convenciones melodramáticas habituales del cine hindú y muestran una vocación realista y militante.

La *nouvelle-vague* incidiría en otros realizadores independientes hindúes, como los bengalíes Mrinal Sen y Ritwik Ghatak, vinculados ambos, al menos inicialmente, al proyecto cultural del Partido Comunista hindú.

Con *Bhuvan Shome / El señor Shome* (1969), Mrinal Sen hizo eclosionar el “nuevo cine hindú” casi paralelamente a lo que sucedía

en América Latina con el “nuevo cine latinoamericano”. Trastocando fuertemente la narrativa tradicional del cine comercial de la India, Sen experimenta narrativas y estilos que remiten al universo godardiano, pero adaptándolos a una concepción social y culturalmente militante. Tras el objetivo de testimoniar los problemas sociales y culturales de su tiempo, Sen no se priva de incluir imágenes documentales en el discurso ficcional melodramático. De ese modo construye una de las obras más importantes del período, constituida por una trilogía sobre la ciudad de Calcuta. La misma comprende *Calcuta 71* (1972), *El guerrillero* (1973) y *Chorus* (1974). A través de estas obras surge la imagen de una ciudad ahogada por la miseria, la explotación y la desocupación, constituyendo a Sen -en palabras del investigador español Alberto Elena- en uno “de los exponentes más comprometidos políticamente de toda la historia del cine indio” (Elena; 1999).

Después de la Segunda Guerra Mundial y con los procesos de liberación, las nuevas cinematografías de África y Asia se debatieron entre dos tendencias. Una es a la imitación, la que Noel Burch bautizaría como *Modo de Representación Institucional* (MRI), y la otra la que apunta a un cine comprometido, social y culturalmente, con sus propios espacios e identidades nacionales. Estas dos tendencias signarán también a las cinematografías latinoamericanas (Ibidem).

El MRI se refiere al modelo narrativo clásico impuesto por Hollywood, aunque ensamblado o maquilado -en el caso de los países del Tercer Mundo- con algunos recursos culturales locales para lograr una mayor aceptación del público. Coexistiendo o compitiendo con dicho modelo, entre los años 50 y 70, intentan afirmarse experiencias diversas -no ya MRI- en las que numerosos autores y productores -independientes o vinculados a las industrias nacionales- desarrollan miradas críticas sobre sus propias realidades, abrevando tanto de la cultura local como de la cultura audiovisual mundial, las que se constituirán en algunos casos en nuevos marcos de referencia.

En este período, desde una perspectiva valorativa -sobre lo que es posible o no dentro del cine político de los países del Tercer Mundo- las instituciones occidentales del cine, como la crítica, los festivales, los

organismos cinematográficos gubernamentales y los grandes medios de comunicación, no solo se inclinaron a determinar qué tipo de cine periférico o emergente podía ser admisible, sino que -como señala Alberto Elena- siguen abocadas aún hoy “a definir ellas mismas los criterios y condiciones de autenticidad de los cines del Tercer Mundo” (Ibidem).

Esa situación de dependencia del MRI, en la que se va a inscribir la mayor parte del cine de los países subdesarrollados -que, obviamente, va mucho más allá del campo audiovisual- incide poderosamente en los proyectos cinematográficos de aquellos. La hibridez de las obras resultantes determina en buena medida la pérdida de competitividad de estos cines frente a las industrias más poderosas. Situación que lleva a reflexiones autocríticas a los más lúcidos cineastas del Tercer Mundo. Con referencia a ella, el realizador de Guinea-Bissau, Gastón Kaboré -de la Federación Panafricana de Cineastas- apuntaba certeramente en un encuentro de cineastas latinoamericanos efectuado en La Habana: “Nuestros cines se van a desarrollar a partir de que consideremos a los Estados Unidos y a Europa como nuestra periferia” (Kaboré; 1985).

En los distintos países, la generación de realizadores de los nuevos cines de los 60s comparte tres rasgos fundamentales: su formación en escuelas de cine y universidades y en la frecuentación de los cineclubes; haber crecido bajo la influencia de la televisión y del cine hollywoodense; y, el empeño de rebelarse contra ella. El objetivo de estos cineastas fue dar cuenta de las identidades culturales de sus propias naciones, ya fueran las emergentes de las luchas de liberación colonial o de aquellas cuyas culturas se presentaban sometidas a los restos de ciertas tradiciones conservadoras, en franco proceso de hibridización con la cultura americana que penetraba en todos los ámbitos de la vida social con la invasión del cine de Hollywood desatada en la posguerra.

Capítulo 4

Una misión peligrosa: el cine de intervención política en América Latina

“Percibir significa empeñar todo un porvenir de experiencias dentro de un presente que no lo garantiza nunca del todo. Significa creer en un mundo”.

Merleau-Ponty, “Phénoménologie de la perception”

“Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino que ha de actuar y combatir, y si no tiene otra cosa mejor a mano, toma el machete. El hombre de cine puede trabajar con film de 8 mm, puede procesarlo en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. No transformemos en excusa el no contar con elementos muy buenos. Hay que actuar aunque todavía no existan las formas mejores para la distribución del material”.

Joris Ivens, V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos,
Viña del Mar, 1969.

Punto de partida

Cine político, vanguardia estética cinematográfica y teoría del cine nacen imbricados en América Latina, de modo que cada uno de estos términos no es aprehensible sin la consideración del otro.

La del cine político latinoamericano es una vanguardia integral, en tanto formula un programa político-comunicacional y artístico completo, donde política y cultura, arte y vida, ética y estética pasan a ser las dimensiones de lo social que se procura fundir para convertir al cine en “fragua y fermento de la historia”, en palabras de Marc Ferro. A sus análisis y proposiciones tampoco han sido ajenas cuestiones tales como las estructuras de producción y comercialización y los aspectos técnicos del cine.

La apetencia de redención del ser humano por el arte, común a todas las vanguardias, adquiere en este caso un rostro preciso: el de los hambrientos y oprimidos del subcontinente, cuyas fisonomías, valores y prácticas irrumpen en las pantallas, dando cuenta de la miseria material que los destruye, de sus causas e impulsores, así como del enorme potencial liberador que subyace a sus culturas y luchas, negadas e invisibilizadas por los colonizadores de turno.

Como otras veces sucediera en la historia del cine, con el cine político de los 60s las cámaras se vuelven hacia la realidad histórica, no solo para adoptarla en calidad de tema, sino para hacer de ella la materia prima del sentido que ha de generar una nueva poética, una nueva estética y un nuevo programa comunicacional. Este programa pone en el centro de las preocupaciones la relación obra-espectador, cine-sociedad. Ya no se trata de la pretensión naïf de registrar “la realidad tal cual es” -de la que hicieran gala las diferentes vertientes del realismo cinematográfico- sino “la realidad tal como debe ser”, como lo había hecho, a su modo, el cine soviético clásico. Subyace a estas propuestas el doble movimiento de criticar y negar lo que es y afirmar aquello que se desea que, tanto la realidad como el cine, sean.

Como ya se ha expuesto en páginas anteriores, buena parte de la teoría del cine da cuenta del rico debate suscitado a lo largo de su historia entre las diferentes corrientes del realismo cinematográfico y las opuestas a él. La polémica remite, no solo a las opciones estéticas, a partir de las cuales se fue construyendo el lenguaje del cine y su autonomía y legitimidad como campo artístico, sino también a tomas de posición más abarcadoras sobre la relación entre el arte y la sociedad. En muchos casos, el debate llegó a asumir una inusitada virulencia, de la cual dan cuenta los manifiestos y declaraciones de los distintos movimientos cinematográficos de ruptura.

El cine político latinoamericano ingresa a este debate desde la teoría y la práctica, con posiciones diversas según los países y realidades históricas, pero unificadas por la misma actitud subversiva hacia el cine instituido de la que habían hecho gala las vanguardias europeas, a la vez que diferenciándose de ellas. “Nosotros no queremos ser Eisenstein, Rosellini, Bergman, Fellini, Ford, nadie -decía Glauber Rocha en 1961- nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática de Brasil es nueva y nuestra luz es nueva, por esto nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa” (Viany; 1986).

Los rasgos comunes a las diversas experiencias y reflexiones del cine político en la región estarán dados por las condiciones extra e intra cinematográficas, mundiales y locales, en las cuales aquellas encuentran referencias. Los mismos pueden sintetizarse en:

- Un fuerte descentramiento del propio campo, que torna al cine conscientemente permeable a las condiciones históricas, sociales, políticas, culturales, etcétera, de cada país, en el marco de las movilizaciones y luchas populares que agitan a las sociedades latinoamericanas en los 60s. De allí que, desde las distintas experiencias, se reivindique a la *diversidad* de opciones conceptuales y estéticas como la forma natural del cine, frente al modelo dramático y estético, pretendidamente universal, del cine-espectáculo hegemónico o de aquel otro cine que, como el de la *nouvelle-vague*, habiendo aportado a la transformación,

no se consideraba apropiado a las propias condiciones socio-históricas.

- La realidad histórica de cada sociedad no interesa a este cine como mero objeto de representación, o de descripción “objetiva”, sino en calidad de *materia prima* para la producción de sentidos sobre ella. Sentidos cuya necesidad se entiende perentoria para *comprenderla* e incidir transformadoramente en ella. Este postulado no deja de tener resabios del racionalismo redentorista de las izquierdas de orientación gramsciana, al suponer que la *toma de conciencia* del pueblo por obra de sus “intelectuales orgánicos”, vendría a ser la llave que abrirá la puerta de la revolución. Los cineastas latinoamericanos del cine político, o bien ya eran “intelectuales orgánicos” de algunos movimientos políticos, o sin serlo se proponían actuar como tales. Mientras la derecha de los diferentes países contaba desde larga data con los suyos que, en general, pasaban a conformar los cuadros gerenciales tecnocráticos de los gobiernos de las dictaduras militares, las izquierdas no cesaban de dividirse al mismo tiempo que se multiplicaban. Esta figura algo romántica pergeñada por Antonio Gramsci en sus cuadernos, escritos en las cárceles de la Italia fascista, con algunas excepciones, no pasaba de ser una aspiración de los jóvenes provenientes de los sectores medios ilustrados, más inclinados a los debates ideológicos que a las contingencias terrenas de la lucha política, con algunas pocas excepciones.
- La adjudicación de un papel conscientemente activo y subjetivo al director y a los espectadores en la formación de los significados de las obras. Del lado del director-autor -se trate de una persona o un colectivo- esto implica descartar la “objetividad” con respecto a la realidad enfocada, en cuanto canon rector de los preceptos artísticos y estéticos que sustentan al realismo cinematográfico. El afán de objetividad que ilustra el precepto de mostrar la “realidad tal cual es” es desplazado por la asunción plena de la subjetividad de quien se acerca a ella para registrarla, hecho que significa, al mismo tiempo, analizarla. Habida cuenta de que este

“registro” nunca es neutro, la mediación del emisor del discurso y su ideología deben hacerse tan explícitas como sea posible. El cine político se propone llevar este postulado a un punto de tensión extrema.³³ Del lado de los receptores, conferirles una participación activa en la construcción de significados constituye una elección, no solo derivada de las opciones ideológicas de los emisores-autores, que procuran que cada espectador se convierta en un actor del cambio social más allá del espacio de proyección, sino que obedece a un imperativo moral. “Liberar” al espectador de la magia alienadora del espectáculo constituye el paso necesario para su liberación de las condiciones opresivas en las que se desenvuelve su vida.

- Dentro de las condiciones específicamente cinematográficas es posible verificar la influencia de los tres grandes movimientos de ruptura de la historia del cine, asumidos en diferentes grados y combinaciones en cada caso particular. Ellos son :
 - a) el cine soviético del período clásico -pre-realismo socialista- tanto en la vertiente de ficción (Eisenstein y Pudovkin, principalmente) como en la documental (Vertov y, la poco recordada experiencia de Medevkin);
 - b) el neorrealismo italiano de la postguerra, sobre todo el del primer período (Rosellini, De Sica, Germi, el Visconti de *La terra trema* y *Rocco e sue fratelli*);
 - c) el cine de autor francés que inicia a la *nouvelle vague* (Truffaut y Godard). También es perceptible la influencia del *Cinéma*

33 El húngaro Bela Balázs, opuesto a las corrientes realistas de la teoría del cine -cuyas reflexiones dan sustento al cine de Eisenstein y otros realizadores del período clásico de la ex-Unión Soviética- adopta como punto de partida de sus reflexiones la afirmación del expresionismo alemán: “Nada es más subjetivo que un objetivo”... y completa su idea: “No hay forma de significación a priori de las cosas y de los seres, toda percepción implica una representación mental, una reconstrucción (...) cada encuadre es una adaptación, una regulación interior del ser humano. Ya que nada es más subjetivo que un objetivo. Intencionalmente o no, toda impresión captada mediante la imagen deviene una expresión.” En su refutación lapidaria del realismo, introduce a la subjetividad como reguladora de la relación comunicativa creador-espectador / obra-espectador, a la par que adjudica a este último un rol activo en el proceso de construcción de significados. Ya que para Balázs no hay imagen objetiva o inocente, “Cada representación del mundo encierra en ella una concepción del mundo” (Balázs; 1955).

Verité de Jean Rouch en algunos casos, pero sobre todo resulta inspiradora la obra de los dos grandes del documental político moderno: Joris Ivens y Chris Marker.

A ellos habría que agregar algunas obras y realizadores clave de cada país, cuyas anticipaciones se procura profundizar, entre ellos el cubano Santiago Alvarez. El reconocimiento a los pocos “padres fundadores”, tanto nacionales y latinoamericanos como del cine mundial, está presente en las obras fílmicas y escritas, ya sea a través de citas explícitas o de referencias veladas.

- La voluntad de demoler la institucionalidad industrial del cine-espectáculo de Hollywood (“la fortaleza”, en palabras de Godard) que recorre a los nuevos cines que se multiplican en ese entonces por el mundo. En algunos casos, ella obedecerá a la intención de construir otra institucionalidad industrial (v.gr. Cuba y Brasil) y en otros, a la utilización de los márgenes como los únicos espacios posibles para hacer “un cine de cara al pueblo”, como lo definiera el boliviano Sanjinés. Dentro de estos últimos se encuentran las experiencias de producción y difusión que se realizan en la clandestinidad, al amparo de organizaciones políticas y sociales populares en los países donde imperan dictaduras militares (Argentina y Bolivia) y el cine político en el exilio (Chile). Entre las principales líneas de ataque al cine hegemónico figuran: la deconstrucción de la dramaturgia tradicional y el lenguaje fílmico que la expresa y la sustitución del principio de *verosimilitud* -elaborado en el cine de géneros industrial- por el de *autenticidad*, con la consiguiente problematización del sistema de géneros y la búsqueda de una nueva estética y una nueva poética, además de las restantes características ya señaladas del cine político en general.
- El desplazamiento de los artificios del espectáculo de la ficción por un nuevo actor, *lo popular*, constituido en sujeto del cine y de la historia, que se manifiesta tanto en los temas y motivos seleccionados cuanto en el tratamiento de los mismos.

De este núcleo común se derivan bifurcaciones y entrecruzamientos que darán una singular riqueza y vitalidad a la producción cinematográfica y teórica latinoamericana del período comprendido entre comienzos de los 60s y mediados de los 70s, según los países.

Abordar al cine político latinoamericano como movimiento de ruptura exige tener en cuenta las condiciones sociohistóricas en las que se produjo, así como las estrictamente cinematográficas. En cuanto a éstas, la apropiación selectiva de la tradición del campo reelaborada a la luz de las circunstancias históricas particulares es la marca presente en las obras que, en cada época y espacio, dan lugar a la diversidad del movimiento. En ella, si bien la innovación estética obedece a las opciones éticas e ideológicas asumidas por sus autores antes que a propósitos estrictamente “artísticos”, es posible identificar las marcas de ciertos hallazgos estéticos que se reiteran en los filmes producidos en diferentes países y momentos a partir de ciertas obras paradigmáticas. Este *efecto* puede atribuirse, por ejemplo, a *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha, en el campo de la ficción, como a *La hora de los hornos* (1968), de Solanas y Getino, en el del documental, entre otras. También habrá una galería de imágenes paradigmáticas de los filmes de los “padres fundadores” latinoamericanos, como la de los niños corriendo a la vera del tren en marcha en el puente sobre el río pidiendo monedas a los pasajeros, *Tire dié* (1958), de Fernando Birri, o los montajes contrapuntísticos de los documentales de Santiago Alvarez.

Estos fragmentos dispersos, de raíz ideológico-estética, extraídos de distintos discursos fílmicos mediante prestaciones, citas y mezclas no dan como saldo la hibridez, sino que irán construyendo una *iconografía latinoamericanista mítica*. A veces, sacadas de sus contextos originales para ser reapropiadas desde otros distintos como un elemento ajeno a la unidad de la obra en la que se insertan, estas imágenes acusan cierto *manierismo* que las despoja de la potencia que tuvieran en las obras originales. Esto, en lugar de remitir al imaginario mítico-utópico con el que ellas se ensamblaban, introduce a la “cocina” del lenguaje cinematográfico que, como es sabido, puede evaporar la magia de los más succulentos manjares.

A medida que la producción fílmica crece y encuentra una buena acogida en ciertos festivales regionales e internacionales, las reflexiones teóricas se multiplican bajo la forma de ensayos y, sobre todo, manifiestos y declaraciones, géneros estos tan caros a las vanguardias. La aguda crítica al cine instituido de cada país y una provocadora voluntad contra-hegemónica recorren estos escritos. Las propuestas, además de perseguir el propósito de provocar, contienen una indignada ironía. Ella se manifiesta tanto en la “estética de la violencia”, preconizada por Glauber Rocha y la polémica tesis del “cine imperfecto”, sostenida por el cubano Julio García Espinosa, como en las reflexiones del grupo Cine Liberación, de Argentina, en su contundente definición del “Tercer cine”.

En la avasalladora irrupción y posterior crisis del cine político latinoamericano puede “leerse”, no solo la trayectoria histórica del cine en general, sino la de las sociedades en las que tuvo lugar, sus logros y pérdidas, sus avances y retrocesos, así como los conflictos y contradicciones de mayor espesor que signaron una etapa particularmente turbulenta de la región.

La *iconografía latinoamericanista mítica* cumplirá, así, un doble papel. Por un lado, actuará como “fermento de la historia”, del cine y de las sociedades de una época -dando cuenta de la vitalidad de ambos términos- y, por el otro, instalará al Nuevo Cine Latinoamericano -se proponga ser político o no- en los festivales internacionales y motivará el interés de investigadores de las universidades de diferentes países para abordarlo en cuanto *objeto* de estudio. Estos abordajes se producirán desde los departamentos de estudios latinoamericanos de aquellas, en investigaciones sobre el arte y el cine, así como en los análisis historiográficos y sociológicos que indagan en una etapa histórica de la región, tan poco comprensible para los extranjeros como para muchos nacionales que no la vivieron.

La sensación de una contradictoria simultaneidad de recorte del pasado y vigencia actual que se experimenta ante las ideas y propuestas, presentes por igual en aquellas obras y reflexiones teóricas, plantea un desafío aún sin responder. De ello pretende dar

cuenta la selección que aquí se presenta, la que obviamente no es exhaustiva.

El sentido profundo de esta producción reclama hoy, en plena era de la audiovisualidad globalizada bajo el imperio de la razón tecn-económica, relecturas que posibiliten una nueva problematización de supuestos que -¡otra vez!- vuelven a pretenderse universales desde que mirada única y pensamiento único constituyen las dos caras de la misma lógica que convierte a los seres humanos en objeto, sea de la economía, la política o el cine.

La crítica que se le suele hacer al cine político es su carácter panfletario, que iría en desmedro del nivel artístico. Esto es cierto en muchos casos donde la idea de efectividad política en relación al espacio destinatario, la urgencia por responder a situaciones de coyuntura y/o la pobreza extrema de recursos, materiales, técnicos y creativos, desplaza a los procesos de indagación profunda en la realidad y a una mayor búsqueda artística y estética. Proliferó, también en la época de auge del cine político, un tipo de film “de denuncia” plagado de estereotipos, por demás simplista en su discurso y de severas falencias realizativas que, obviamente, no llegaba a cumplir los propósitos -políticos- que se proponía en relación a sus hipotéticos destinatarios. La advocación a la categoría de cine político pretendió, en estos casos, justificar la necesidad de “hacer cine” de realizadores improvisados o que presumían de “cineastas políticos”.

No obstante, en las obras más logradas del cine-ensayo -como sucede con todo cine cualquiera sea su género o estilo- el panfleto no hace sucumbir a la poesía, ni a la innovación estética. Sería erróneo invalidar a estas obras por su exclusiva dimensión panfletaria sin atender a las restantes ni a la evidencia de que, precisamente por esto -cuando a la vez constituían un aporte artístico- ellas supusieron una apertura a la diversidad en un panorama cinematográfico saturado por la más absoluta pobreza de sentido del cine de géneros tradicional, ya sea bajo la forma de las superproducciones históricas, la “chanchada” brasileña, las pasatistas comedias argentinas o las imitaciones presuntuosas y trasnochadas del “cine de autor” francés.

Es la reflexión teórica realizada a partir de aquellas prácticas la que ofrece el horizonte de mayor riqueza para el cine, no ya político, sino en general. Ella plantea la más consistente problematización realizada hasta el momento a la mirada única instituida como equivalente de cine universal, al cine de géneros y al concepto mismo de realismo cinematográfico.

Es por esto que volver a estas reflexiones para comprender el *probable sentido* que ellas tuvieron en sus respectivos contextos espacio-temporales y el aporte de algunas proposiciones de cara a este presente incierto, del cine y de nuestras sociedades, para detonar nuevos interrogantes e ideas que permitan enriquecer prácticas actuales y reflexiones futuras, constituye hoy una necesidad.

La re-lectura aquí propuesta no tiene nada que ver con el afán momificador de los homenajes ni con la lúgubre tarea de diseccionar cuerpos inertes, a la que suele ser afecta cierta *necro-crítica*. Su intención es ofrecer elementos que permitan reconstruir el accidentado -y con frecuencia obturado- hilo de la historia del cine latinoamericano, para apropiarse / apropiarnos de una parte importante de ella, porque también les / nos pertenece.

Si, como nos enseña Agner Heller, en la historia, pasado, presente y futuro son tiempos que se imbrican y superponen, apropiarnos de una porción del pasado -en general escamoteada por las "historias oficiales"- supone hacer lo propio con el presente y el futuro. Se trata, más que de un legítimo derecho, de una obligación, de quienes creemos que la clave de una imprescindible reconstrucción de nuestras sociedades reside en la rica diversidad de sus culturas.

Los primeros pasos

Según se ha explicado, el vasto campo del cine político, tanto admite aquellas obras realizadas por directores o colectivos, independientes o adscriptos a una organización política y, por tanto, dirigidas a grupos de destinatarios particulares en el marco de prácticas políticas

concretas, como aquellas que, en algunos casos desde la misma industria, han abordado un tema o problema desde una perspectiva política para denunciar, esclarecer o aportar a ciertos hechos o procesos históricos.

En el primer caso se trataría del cine político- militante, con la ambigüedad que esta categoría puede cobijar. En el segundo puede inscribirse una vasta gama de obras; por ejemplo, desde *La batalla de Arge*”, de Gilo Pontecorvo, y *Morir en Madrid*, de Frédéric Rosiff, hasta los filmes rodados por el estadounidense Oliver Stone sobre centroamérica y Vietnam, los del inglés Stephen Frers sobre la clase obrera de su país o con relación a otros temas históricos mundiales, pasando por el recordado *Missing (Desaparecido)*, de Costa Gavras, sobre el periodista norteamericano secuestrado y asesinado por la dictadura de Pinochet en Chile, entre muchos otros. También es cine político aquel que, realizado desde el poder estatal, persigue el fin de promover determinadas acciones para aportar al cambio social y político, o bien para oponerse al mismo, así como el que adopta el carácter de propaganda abierta a un régimen o sistema político determinado.

De todas estas categorías de cine político importa considerar las respuestas que cada film da a los interrogantes básicos: ¿para qué? y ¿a quién? En suma, los sentidos que aporta a la construcción de un proyecto liberador, de los individuos y de la sociedad.

Los caminos por los que transitó el cine político han variado de acuerdo con la historia de los diferentes países y la historia del campo cinematográfico. Para algunos autores y movimientos, el compromiso social y político no aparecía tanto en el tema a tratar, sino en cómo expresar determinado imaginario a partir de un compromiso con el lenguaje audiovisual. Esto permite identificar un cine político que presenta un carácter plural; desde el que propugna las manifestaciones más explícitas, coyunturales y “panfletarias”, hasta el que, desde una perspectiva conceptual crítica y de transformación social, apunta a politizar el lenguaje cinematográfico, haciendo de éste el objeto principal del cambio.

Entre una y otra opción, el movimiento del cine político latinoamericano ha ofrecido una enorme gama de matices más complementarios que antagónicos.

El cine latinoamericano en la búsqueda de su propia historia

Además de los antecedentes cinematográficos mundiales de gran influencia en el cine político latinoamericano, éste adoptó como marcos de referencia algunos filmes y cineastas locales valorados por su aporte a la construcción de un cine enraizado en las culturas nacionales y en la indagación crítica de la realidad de los sectores populares.

La temprana circulación de los nuevos filmes que se producían dentro de la región motivó, asimismo, una corriente de intercambios e influencias recíprocas en los encuentros que comenzaron a realizarse en los festivales de cine, a los que acudían con sus obras y propuestas los cineastas de distintos países latinoamericanos inscriptos en diferentes vertientes ideológicas, políticas y estéticas.

En septiembre de 1968 se llevó a cabo en Mérida, Venezuela, con el auspicio de la Universidad de los Andes, la primera presentación pública realizada en América Latina del film *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación, cuyo estreno mundial había tenido lugar pocos meses antes en la Muestra Internacional de Cine de Pésaro, Italia. (Hasta entonces, su difusión solo había sido efectuada de manera clandestina en la Argentina)

Pero el hecho quizá más relevante de lo que fue la *I Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida* estuvo dado por el entorno de agitación y movilización política que animaba a los países de América Latina, razón que explica el otorgamiento por aclamación de la Presidencia Honoraria del Encuentro de Cineastas a la figura de Ernesto Che Guevara y, también, que el tema casi único de los debates girara en torno al “cine como arma revolucionaria”.

Tres cineastas fueron premiados conjuntamente en dicha Muestra. Ellos expresaban, de un modo u otro, los espacios donde se había desarrollado hasta el momento una mayor reflexión teórica y política sobre el cine como instrumento de las organizaciones populares. Tales espacios eran Cuba, en la figura de Santiago Alvarez; Bolivia, en la de Jorge Sanjinés; y, Argentina, en la Fernando Solanas. Aunque en la Muestra de Mérida se presentó solo la primera parte de *La hora de los hornos*, Octavio Getino se ocuparía, pocos meses después, de trajinar con la versión completa a través de siete importantes universidades de otras tantas ciudades de Venezuela.

Un año antes había tenido lugar en Viña del Mar, Chile, el *I Festival y Encuentro de Realizadores Latinoamericanos*, que pasaría a convertirse en una especie de ámbito fundacional del luego bautizado “Nuevo Cine Latinoamericano”. Allí habían concurrido nuevas generaciones de cineastas de la región y el Encuentro serviría para dar inicio a los debates, a veces encarnizados, en torno a las hipotéticas estrategias y funciones del cine en América Latina.

Esta polémica, que permanecía circunscrita a los espacios locales, a partir de entonces y por más de una década, se socializará en toda la región. La pasión que campeaba en los debates estaba presente, no solo en el énfasis beligerante y militantista de algunos cineastas -según la situación política y social de sus países de origen-, sino también en el relativo enfrentamiento que aparecía entre quienes proponían dicha opción en términos ideologistas, y quienes de manera más pragmática no estaban dispuestos a abandonar los problemas básicos de la industria y el mercado de las cinematografías de la región.

El investigador argentino Mariano Mestman reseña en un artículo registrado por un diario chileno la polémica que, afirma, estuvo a punto de quebrar la reunión plenaria de cineastas en Viña del Mar.

“En medio de la discusión del tema central ‘Imperialismo y Cultura’, el cineasta Raúl Ruiz -en nombre de la delegación chilena- manifestó su disconformidad con el tono ‘declamatorio,

vago e impreciso, casi parlamentario', con que se había estado dando la discusión (agregando que) "En vez de estar repitiendo lugares comunes sobre las relaciones entre imperialismo y cultura, que todos conocemos y contra las que todos estamos, la delegación chilena prefiere retirarse a una sala contigua a discutir problemas mucho más urgentes, como los de producción, distribución y exhibición" (Mestman; 1999).

Valga el dato para observar que el "cine político-militante" no encontraba un terreno claramente favorable en el espacio cinematográfico tradicional, pero tampoco en el del llamado "cine de autor" o "cine independiente". Sin embargo, sería falso suponer que la beligerancia asumida por numerosos jóvenes cineastas de diversos países de la región nacía solo de las circunstancias políticas de sus respectivos espacios, o de las provenientes de los movimientos contestatarios aparecidos en esos años en Europa y los Estados Unidos. Sus orígenes se remontaban, también, a las propias experiencias del cine nacional, fuera él meramente "industrialista y comercial" o bien, "independiente y de autor".

La historia de las cinematografías latinoamericanas abunda en ejemplos de producciones dirigidas a abordar críticamente diversos aspectos de la realidad social y cultural de cada país. Es más, dicha historia selecciona casi unánimemente entre sus mejores obras aquellas que aportaron a la comprensión o a la denuncia de determinadas situaciones sociales locales. Esto se dio por la vocación social de ciertos directores, pero también por el papel de mediadores que están obligados a cumplir el productor y el director, en tanto integrantes de una industria cultural como el cine, obligada a "sintonizar" con los imaginarios sociales o satisfacer, de un modo u otro, demandas culturales de cada mercado.

Desde México hasta el sur del Continente, prácticamente todos los países que produjeron películas describieron o analizaron los problemas más visibles de la población, que era también la que conformaba cada mercado nacional. Durante las primeras décadas del siglo XX, aquellos relacionados con las injusticias e inequidades padecidas en

el mundo rural; más tarde, los que acosaban a los suburbios urbanos, poblados de inmigrantes extranjeros o migrantes del interior del propio país y, por último, los problemas de una clase media con aspiraciones de ascenso social, pero sujeta a contradicciones ideológicas que cuestionaban muchos aspectos de su existencia.

En este proceso histórico, bastaría evocar unos pocos títulos de cada país, limitados a menudo a narrar, en términos convencionales y a la manera del cine europeo o norteamericano, situaciones y temas en los que se revela, al menos en parte, el imaginario de las masas de espectadores. Estas fueron fieles seguidoras de su cine nacional cuando éste las llevaba a la pantalla recurriendo a la épica, la comedia, el drama rural o urbano, el policial negro y, finalmente, el cine de autor, de carácter intimista y psicologista, propio de las inquietudes de algunos sectores medios.

Un “primer cine”, inspirado en su mayor parte en el discurso hollywoodense y, en menor medida en el de ciertas cinematografías nacionales europeas, logró fuerte impacto en los inicios del cine latinoamericano, particularmente cuando algunas de sus obras permitieron que amplios sectores de la población se sintieran representados en la pantalla. A título de ejemplo, bastaría recordar en la Argentina, entre los años 40 y 50, las experiencias exitosas de filmes como *La guerra gaucha*, de Lucas Demare (1942), *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici (1939), y *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril (1952), entre otras.

También en México, en el marco de una relativamente sólida estructura industrial, la década de los 50s había alimentado una tradición de cine popular abocada, en algunos casos, a denunciar problemas sociales del mundo rural o urbano, hecho que obligó a más de un realizador a enfrentar la férrea censura oficial. Cabe recordar que en estos años, el cine mexicano -entre cuyos antecedentes figura la experiencia de Serguei Eisenstein *¡Qué viva México!*, filmada en 1931 y editada mucho más tarde por una discípula- había irrumpido en el panorama mundial con algunas obras de corte “independiente” o de “autor” -que Solanas y Getino definieron después como “segundo cine”-, como

sucedió con *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950). Esta línea siguió con *La red*, de Emilio Fernández (1952); *Raíces*, de Benito Alazraki (1953); *La sombra del caudillo*, de Julio Bracho (1960); y, *Viridiana* (1959), también de Buñuel.

Algo similar sucedía en otros países de la región. Cuba había tenido su antecedente más legítimo de cine nacional a cuatro años de haber triunfado la Revolución en *El Mégano*, de Julio García Espinosa (1955), cortometraje documental que denunciaba la situación de explotación a la que estaban sometidos los trabajadores de la Ciénaga de Zapata.

Cualquier país productor de América Latina ofreció, con anterioridad al período de los años 60-70, experiencias de este carácter, sin las cuales tampoco hubiera sido posible arribar a las propuestas teóricas y artísticas del “cine político” en algunos países de la región. Ello explica la interrelación existente entre los creadores del *Cinema Novo*, de Brasil, y los antecedentes de un cine legítimamente popular de su propio país; por ejemplo *Favela de mis amores*, de Humberto Mauro (1935); *Juan Nadie* y *Mesquitinha* (1937); *Moleque tiao* (1943), de José Carlos Burle y Alinos Acevedo.

Baste recordar, en efecto, en el trabajo de Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileiro*, la mirada valorativa de la obra de anteriores realizadores, como Humberto Mauro, o la labor crítica de investigadores de esa época, como Jean-Claude Bernardet y Alex Viany, también realizador. A este último le correspondería señalar que el “programa básico” de sus jóvenes colegas -aquellos que habían abierto una perspectiva de cine nacional en los años 50- desde la obra de Nelson Pereira dos Santos, *Río, 40 grados* (1956), no era otro que “salir por el Brasil cámara en mano a sorprender, registrar y analizar los problemas y las angustias de nuestra gente” (Prólogo de Alex Viany, en Rocha; 1965).

Propuesta parecida a la que, por entonces, formulaba en la Argentina Fernando Birri, cuando destacaba que la misión principal del cineasta documentalista del Tercer Mundo era la de “documentar

el subdesarrollo...(porque) el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine” (Birri; 1964).

El marco histórico internacional y regional había contribuido, asimismo, a la existencia de este cine. La década del 50 se inició con la guerra de Corea y terminó con el triunfo de la Revolución Cubana. La misma estuvo signada por acontecimientos memorables, como fueron la victoria vietnamita en Dien Bien Phu, el ascenso de Nasser al poder en Egipto, el comienzo de las guerras de liberación en Vietnam y Argelia, la rebelión del Sahara Occidental, la independencia de Guinea. Mil trescientos millones de afroasiáticos hablaron por primera vez sin intermediarios en la Conferencia de Bandung, en 1955, y al año siguiente, Nasser, Nehru y Tito sentarían las bases del que pronto sería el llamado “Movimiento de Países No Alineados”.

En este período, América Latina también tendría algunas revoluciones triunfantes, en Bolivia (Revolución del MNR en 1952), Guatemala (gobierno de Jacobo Arbenz, entre 1951 y 1954) y Cuba (Revolución de 1959), así como procesos de reacción imperialista u oligárquica, como sucedería en Argentina (derrocamiento de Perón, en 1955), Brasil (suicidio de Getulio Vargas en 1954 y apertura a las empresas transnacionales, con Juscelino Kubitschek, entre 1956 y 1961), Puerto Rico (creación del “Estado asociado”) y también en Guatemala (golpe de estado de 1954)

Pero es recién en los 60s cuando una parte significativa de los cineastas latinoamericanos comienza a interrelacionarse y a debatir las opciones para el desarrollo del cine en cada país. Las polémicas eran abundantes, tanto de los que sostenían una posición más “industrialista” con los que propuganaban una de corte “ideologista”, como entre estos últimos, separados por las fronteras de las múltiples agrupaciones en que tradicionalmente se dividió la izquierda latinoamericana. En momentos en que una fuerte politización se extendía en casi todos los ámbitos de la vida social, la ideologización extrema entre diferentes posiciones políticas era un asunto entendido como normal en el cine, al igual que en los sindicatos, las universidades, el arte, la literatura y otros campos.

En 1962 se convocó en Sestri Levante, Italia, al primer encuentro colectivo, no ya solamente de películas latinoamericanas, sino de realizadores que formasen parte de los cambios políticos y culturales que estaban planteándose, a fin de debatir alternativas para el cine. Alfredo Guevara, uno de los fundadores del cine de la Revolución Cubana, señalaría en 1963: "Porque nos conocemos desde lejos, y se nos impide encontrarnos en América Latina, Sestri Levante es para los cineastas latinoamericanos un territorio de sorpresas y casi un milagro" (Guevara; 1963).

Entre 1961 y 1963, el *Cinema Novo* impactaría a críticos y realizadores de todo el mundo con su búsqueda de temas y estéticas articulados a las formas de expresión de la cultura popular del Brasil. Con el antecedente de la obra de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha produciría *Barravento* (1961); y Roberto Fariás, *Asalto al tren pagador* (1962). El movimiento alcanza su apogeo en 1963 con *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha), *Los fusiles* (Ruy Guerra), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues) y *Vidas secas* (del propio Nelson Pereira dos Santos).

Esta explosión no era ajena a las circunstancias políticas y económicas del país, que había experimentado durante el período de Kubitschek un acelerado proceso de industrialización transnacional en el sur -particularmente del sector automovilístico-, así como un crecimiento del consumo por parte de los sectores medios. Con el gobierno de Joao Goulart y su política nacionalista -heredera de la propugnada por Getulio Vargas en su momento-, y abocada a intentar "reformas de base" para controlar el manejo de la salida de utilidades de las empresas extranjeras, se dio una profundización de las transformaciones anteriores. Como resultado del fortalecimiento del Estado en los principales campos del desarrollo nacional, el cine brasileño logró un notable crecimiento industrial. Estas condiciones se quebrarán con el golpe de estado de 1964, que abolirá la Constitución liberal de 1946, suspenderá los derechos políticos e intervendrá sindicatos, obligando al exilio o a la clandestinidad a dirigentes políticos y sociales como Joao Goulart, Leonel Brizzola, Luz Carlos Prestes, Carlos Marighela, y otros.

Casi simultáneamente, los Estados Unidos declara el bloqueo a Cuba; una junta militar, conducida por el general René Barrientos, derroca, también en 1964, al gobierno boliviano de Víctor Paz Estensoro, abriendo paso a una sucesión de golpes de Estado. En Argentina, el golpe militar de la "Revolución Argentina" -otra de la larga serie de dictaduras militares del siglo XX- terminaría con el gobierno democrático del radical Arturo Illia en 1966.

En este contexto regional se desarrollan acciones populares de resistencia al autoritarismo, ya sea por medio de movilizaciones sindicales y sociales, por el recrudecimiento de movimientos guerrilleros de origen rural (Guatemala, Venezuela, Colombia y Bolivia) o bien por la aparición de las primeras guerrillas urbanas en Uruguay y Argentina.

Las tensiones y conflictos experimentados a escala regional emergen así en 1967 en Viña del Mar, en el *Encuentro de Realizadores Latinoamericanos*. Proseguirían en Mérida, en 1968, y de nuevo en Viña del Mar, en 1969. En estos tres años no se producen solamente encuentros de cineastas o simples declaraciones rituales; el *Nuevo Cine Latinoamericano* adquiere gran resonancia en el interior de la región, en Europa, Asia y África, tanto por sus producciones fílmicas como por elaboraciones teóricas y formas organizativas inéditas.

Son los años en los que aparece, casi simultáneamente, una sucesión de filmes innovadores, como los cubanos *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea; *Las aventuras de Juan Quinquín*, de Julio García Espinosa; *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, junto con los documentales tercermundistas de Santiago Alvarez, Jorge Massip, y otros; los chilenos *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; los brasileños *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade, y *Los herederos*, de Carlos Diegues; los colombianos *Chircales*, de Marta Rodríguez y Jorge Silva; *El hombre de la sal*, de Gabriela Zamper; y, *Asalto*, de Carlos Alvarez; los bolivianos del Grupo Ukamau, *Yawar Malku / Sangre de cóndor*, de Jorge Sanjinés; los venezolanos *Pozo muerto*, de Carlos Rebolledo y Edmundo Aray, y *La ciudad nos mira*, de Jesús

Guedes; las producciones uruguayas de la naciente Cinemateca del Tercer Mundo *Me gustan los estudiantes*, de Mario Handler, y las argentinas *La hora de los Hornos*, del Grupo Cine Liberación; *Ollas populares*, de Gerardo Vallejo; *Argentina Mayo 1969: Los caminos de la liberación*, del grupo Realizadores de Mayo, y los trabajos del Grupo de Cine de la Base, como *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer.

También en este período se gestan las teorías fundacionales del cine político en algunos países de la región con los trabajos de Octavio Getino y Fernando Solanas en Argentina, Jorge Sanjinés en Bolivia, Glauber Rocha en Brasil, Julio García Espinosa en Cuba y Carlos Alvarez en Colombia, entre otros.

En el plano organizativo se refuerzan los intercambios de las películas del cine político entre distintos países, se abren nuevos espacios de difusión del mismo y se sientan las bases de lo que pronto sería el *Comité de Cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano*.

Estos avances en el terreno cinematográfico son acompañados por importantes tentativas de cambio a escala nacional, en países como Perú (Revolución Peruana, del general Velazco Alvarado); Chile (Gobierno de la Unidad Popular, con Salvador Allende); Panamá (gobierno del general Omar Torrijos); Bolivia (gobierno del general Juan José Torres); Nicaragua (triunfo del Frente Sandinista). Todas ellas frustradas en los inicios de los 70 por los sucesivos golpes de estado auspiciados por los Estados Unidos.

Con todo, los objetivos políticos y culturales del *Nuevo Cine Latinoamericano*, dentro del cual tenía un espacio protagónico el cine político, aparecían por primera vez en la historia del cine de la región, en términos más o menos consensuados entre numerosos realizadores. Ellos se resumen, como observa el cubano Ambrosio Fornet, en tres puntos esenciales:

- Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural.

- Asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria Latinoamericana.
- Abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.

“El movimiento, en efecto –recuerda Fornet- no tardó en ser calificado por su más frívolos detractores como cine político, término que sirve a la crítica colonizada para denominar cualquier manifestación artística que pretenda dar al espectador una visión compleja y problemática del mundo en que vive. Para los cinéfilos puros y para quienes asumían gozosamente las formulas de Hollywood como arquetipos insuperables del cine, un cine político era una profanación de las pantallas, un cine contra natura. Los nuevos cineastas -advertidos ya por múltiples intentos de castración de que el apoliticismo no es más que una de las tácticas políticas de la burguesía- respondieron a esa agresión semántica sin caer en la trampa de rechazar el término, sino al contrario, reivindicándolo como sinónimo de auténtico y profundo. Para nadie era un secreto que el Nuevo Cine se definía, por una parte, como un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial y, por la otra, como un cine de afirmación nacional en el contexto de la lucha antiimperialista. Así, pues, era un cine político en el más estricto sentido etimológico de la palabra, es decir, un cine interesado en el destino de seres reales que habitan un mundo dramáticamente real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. No hay dramas apolíticos. Lo apolítico es inhumano. En todo caso, se trataba de un fenómeno nuevo y sugestivo, que no podía dejar de suscitar una especie de fiebre taxonómica entre los críticos y los cineastas” (Fornet; 1985).

Estos objetivos fundacionales no desaparecerán por completo con el debilitamiento de la producción del *Nuevo Cine* hacia fines de los 70s

-por diversas circunstancias cinematográficas y extra-cinematográficas que no es posible analizar aquí- sino que, habiéndose fragmentado en cuanto movimiento, sus aspectos fundamentales serán retomados por algunas de las mejores obras de una nueva generación de cineastas y por numerosos videastas latinoamericanos.

Ante el advenimiento de las dictaduras más cruentas de la historia de la región, las imágenes en movimiento con objetivos políticos y sociales emigrarán al campo del video, producido y difundido a través de diferentes organizaciones de base, con el apoyo de instituciones eclesíásticas y fundaciones extranjeras, en muchos casos, de manera clandestina. Surgirán así nuevos reagrupamientos, encuentros y debates, pero bajo el manto piadoso de la “educación popular”, no ya del “cine arma de combate” al servicio de la revolución (Velleggia; 1999).

Los principales aportes de la teoría del cine en América Latina

La reflexión teórica acerca del cine en América Latina, además de haber surgido al calor de una práctica cinematográfica estrechamente vinculada a las movilizaciones sociales y políticas y al cine político de la época, presenta otras particularidades con respecto a la producida en Europa.

Antes que el cine en abstracto, a los cineastas-teóricos de la región les preocupa indagar el carácter de *mediación* -política y cultural- de las imágenes en movimiento en la relación cine-sociedad, algo que hoy puede parecer obvio pero que en su época no lo era. Este fue el núcleo desde el cual se extendieron los enfoques de las teorías del cine latinoamericanas, para abarcar, a partir de allí, la estética, las relaciones estructurales de dependencia de las cinematografías de la región con respecto a Hollywood y los problemas derivados del control ejercido por las *majors* sobre los mercados latinoamericanos. Problemas que se ubicaban, tanto en la dimensión económica o las dificultades para la producción y comercialización de los cines nacionales dentro de sus propios países, cuanto en la dimensión artística y estética.

Existía la conciencia de que los públicos sometidos a esta persistente labor de “colonización cultural” desde las pantallas grandes y chicas estaban formando su capacidad de apreciación audiovisual, conforme a las pautas de un modelo de cine hegemónico. Modelo que, a la par de cumplir un papel a-culturador a nivel ideológico-político, en relación a la comprensión de la propia realidad histórica, también lo hacía con respecto a la percepción del fenómeno cinematográfico. En suma, los códigos generísticos del cine-espectáculo, en la versión hollywoodense o en sus imitaciones más pedestres producidas en cada país, iban modelando un “gusto del público” que inhabilitaba a los espectadores para apreciar la diversidad y, sobre todo, a las obras fílmicas nacionales de mayor densidad artística, estética y conceptual. Este problema, mas temprano que tarde, dejaría huérfano de público no solo a este cine más complejo -y, desde ya al cine político, que tenía su propio público fuera de los circuitos comerciales- sino a todos aquellos filmes locales que procuraran ser fieles a las condiciones de su propio contexto social y cultural, aún persiguiendo fines comerciales con cierta dignidad.

Explica Jesús Martín-Barbero que el desplazamiento de la atención de los medios a las mediaciones culturales permite revelar el lugar en que se articula el sentido que los procesos económicos y políticos tienen para una sociedad (Martín Barbero; 1986). En el período de los 60-70, este lugar fue el cine. Con la progresiva desmovilización y despolitización de las sociedades, la construcción del sentido sobre dichos procesos recayó principalmente en la televisión.

Jesús Martín-Barbero distingue dos etapas bien diferenciadas en el proceso de implantación de los medios y de constitución de lo masivo en América Latina. Una que va de los 30 a finales de los 50s y otra que se inicia a partir de los 60s. En la primera:

“tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos, más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos -no porque no los tuvieran o no fueran dimensiones clave de su funcionamiento-, en el modo de apropiación y de reconocimiento que de ellos y de sí mismas a

través de ellos hicieron las masas populares (...) El sentido de su estructura y de la ideología que difunden remite más allá de sí mismas al conflicto que en ese momento histórico vertebra y dinamiza los movimientos sociales: el conflicto entre masas y Estado y su 'comprometida' resolución en el populismo nacionalista y en los nacionalismos populistas. Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que, desde el populismo, convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación" (Ibidem).

En esta etapa se producen el auge de la radio y, de su mano, del folletín radiofónico o radionovela -antecesora de la telenovela-, de las revistas y ediciones de bolsillo destinadas al consumo masivo - y también de la historieta y la fotonovela-, de la industria fonográfica basada en la música popular de origen rural y urbano, y de las cinematografías de Argentina y México, las más fuertes de la región hasta mediados de los 50s. Las particulares circunstancias políticas, económicas y sociales que atraviesan algunas sociedades latinoamericanas en este período, bajo la impronta de los procesos de modernización de los "populismos" y del Estado de bienestar que ellos inauguran, al generar las condiciones para el acceso de grandes masas al consumo de bienes y servicios de diverso tipo, también facilitan la creación de incipientes mercados culturales. En los países de mayor desarrollo relativo de la región, la tentativa de poner en pie industrias culturales nacionales encuentra en este momento su mayor posibilidad de realización.

"A partir de los 60s -agrega Barbero- se inicia otra etapa en la constitución de lo masivo en Latinoamérica. Cuando el modelo de sustitución de importaciones 'llega a los límites de su coexistencia con los sectores arcaicos de la sociedad', y el populismo no puede ya sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias de desarrollo vendrán a sustituir la agotada política por soluciones tecnocráticas y la iniciación al consumo. Es entonces, cuando al ser desplazados los medios de su función política, el poder económico se

apodera de ellos (...) y la ideología política se torna ahora sí vertebradora de un discurso de masa, que tiene por función hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos. Como diría Galeano, 'el sistema habla un lenguaje surrealista'. Pero no solo cuando convierte la riqueza de la tierra en pobreza del hombre, también cuando transforma las carencias y las aspiraciones más básicas del hombre en deseo consumista" (Ibidem).

Este deseo consumista, impulsado por el auge de la publicidad con el establecimiento de filiales de empresas transnacionales, en su mayor parte de origen norteamericano, y su intervención en la televisión privada, sobreviene de manera asincrónica con las características que adquieren los procesos políticos y económicos en aquella década.

Ante el triunfo de la Revolución Cubana, la crisis socioeconómica que se manifiesta por el quiebre del modelo de sustitución de importaciones imperante hasta mediados de la década de los 50s, el impulso que, desde la Alianza para el Progreso, los Estados Unidos dieron a las políticas desarrollistas así como los sucesivos golpes militares, se pone en marcha un prolongado y traumático proceso de desestructuración- reestructuración de las fuerzas sociales y políticas en todos los países de la región.

Las políticas económicas se deslizan progresivamente del desarrollismo al neoliberalismo. Ellas se orientan al despojamiento creciente de las reivindicaciones económicas y sociales que las clases populares habían logrado del Estado de bienestar anterior, afectando drásticamente su capacidad de consumo.

Cambia el patrón de acumulación, la apertura de los mercados lleva a muchas empresas industriales nacionales medianas y pequeñas a la ruina, la presencia del FMI cobra un protagonismo inédito y, junto con el ciclo de las dictaduras, se produce una transferencia de recursos de los sectores asalariados a los sectores del capitalismo industrial y financiero transnacional y a los capitalismos "arcaicos" de origen nacional; los exportadores de materias primas o manufacturas

básicas, ya sea de origen agrícola-ganadero, pesquero o minero, según los países. En este proceso de despojamiento de los sectores populares, en beneficio de la concentración de la riqueza en los sectores medios-altos -en particular los vinculados al capital financiero y a los nuevos servicios surgidos por las innovaciones tecnológicas-, los golpes militares de los 70s -1976 en la Argentina- constituirán una bisagra histórica que los diferencia de los anteriores. El apogeo se alcanzará en los 90s, con la implosión de los “socialismos reales” y la aceleración y profundización de la dinámica globalizadora, de la mano de la doctrina económica basada en el pensamiento único. Ante sociedades fragmentadas y atemorizadas por el terrorismo de Estado previo y la agresividad ya sin contrapesos de la potencia hegemónica, podrá finalmente imponerse el modelo económico neoliberal, al que por décadas se habían resistido las mayorías de las sociedades latinoamericanas.

Este proceso histórico permite inferir la enorme potencialidad económica y cultural de América Latina. Para lograr su postración actual fue necesario desestructurar a las sociedades mediante golpes militares sistemáticos, que derivaron en el terrorismo de Estado, el encarcelamiento y la “desaparición” de decenas de miles de jóvenes, de modo de asestar un golpe definitorio al saqueo impiadoso de la riqueza de sus naciones inaugurado con la colonización española. Desindustrialización, desocupación y desnacionalización de la economía y de la sociedad serán los signos más visibles de esta secuencia devastadora que, al significar un cambio de carácter regresivo en la dinámica social, política y cultural, no podía de dejar de afectar al cine.

En los 60s, la articulación de los sectores medios profesionales e intelectuales y de los estudiantiles con los sectores populares organizados se manifiesta en la confluencia de demandas democratizadoras en las dimensiones política, cultural, social y económica, todas ellas entendidas como directamente vinculadas a la reafirmación de la soberanía nacional frente a tres enemigos-socios identificados: el imperialismo norteamericano, las oligarquías locales y las dictaduras militares. Este constituye el fenómeno tipificador de

la nueva dinámica social que se instala en buena parte de América Latina entonces, la que, al no ser respondida desde los poderes, político y económico, hegemónicos -o al ser duramente reprimida- irá radicalizándose de manera progresiva. Esta generación de jóvenes, a la que le está vedada la participación en la vida política, social y cultural de sus sociedades, comenzará a rebelarse contra aquellos poderes, en algunos casos mediante las organizaciones gremiales o sociales, y en otros a través de la lucha armada.

Liberación, participación, revolución serán los términos que impregnarán los discursos de la época: educativo, comunicacional, sindical, etcétera. Desde los claustros académicos hasta las barricadas de las fábricas tomadas por los obreros, desde los cenáculos artísticos e intelectuales hasta las barriadas marginales de los suburbios, comienzan a abrirse paso, con distintas variantes, prácticas e identidades que dan cuenta de la gran convulsión que sacude a las sociedades latinoamericanas, y sus demandas democratizadoras se van extendiendo de manera progresiva.

En el arte, la política, la educación, la religión, la vida familiar y las diversas instituciones sociales se impone la búsqueda de nuevos caminos que den respuesta a las múltiples y disímiles aspiraciones que se agrupan bajo el común denominador de la palabra *cambio*.

El rostro severo del Che Guevara, recientemente asesinado por los militares bolivianos, se multiplicará en posters, remeras y muros, constituyéndose en el símbolo aglutinante de identidades e imaginarios sociales en proceso de mutación, transformando la utopía revolucionaria en el mito en el que se reconocerán los integrantes de una generación, por encima de fronteras ideológicas y distancias geográficas. El Che encarnará el arquetipo del héroe romántico de la época, aquel que, más allá de toda consideración política pragmática, ofrenda su vida luchando por un ideal. Esta construcción simbólica de los sectores juveniles pone de manifiesto los nuevos valores e imaginarios presentes en las diversas sociedades. Quizá por su mayor capacidad para conectarse con los imaginarios sociales que otras artes, el cine acusará tempranamente estas transformaciones.

Si la evolución del cine, como la de todo campo artístico, demanda de diversidad en la dimensión discursiva, también requiere de políticas industriales y culturales idóneas para proveer los mecanismos económicos y los marcos legales que posibiliten la integración de mercados, los acuerdos de complementación productiva y las regulaciones dirigidas a establecer relaciones equitativas de competencia con los grandes conglomerados transnacionales de la industria del audiovisual. La dimensión discursiva de las obras no puede considerarse desapegada de sus modos de producción-circulación. Dar respuesta a los problemas que esto plantea reclama de políticas sustentadas en enfoques integrales a mediano y largo plazo. En ellas, antes que en el voluntarismo o la vocación de cambio de un puñado de actores, reside la mayor o menor posibilidad de América Latina para dar presencia a sus culturas y realidades históricas en las pantallas. Pero esta cuestión fue en general soslayada en la región, donde las políticas culturales públicas, cuando existieron, se circunscribieron a la conservación del patrimonio y a promover las manifestaciones eruditas de las artes producidas por especialistas para sus pares y una pequeña élite.

Néstor García Canclini apunta que el desarrollo precario del campo artístico latinoamericano obedecería a la endeblez o directa ausencia de mercados culturales, producto de procesos de modernización deficientes, de los cuales da cuenta la hegemonía de una oligarquía “asentada en divisiones de la sociedad que limitan su expansión moderna” (García Canclini; 1989).

Siguiendo al autor podemos afirmar que los procesos de modernización no han implicado, en América Latina, cambios estructurales ni una verdadera democratización de las relaciones sociales, antes bien han sido parciales y superficiales, derivando en una mayor fragmentación de la sociedad (Ibidem).³⁴

34 García Canclini adopta la tesis de Perry Anderson: “Los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios estructurales, (...) sino donde existen coyunturas complejas, ‘la intersección de diferentes temporalidades históricas’”, para luego preguntarse: “Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas para elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido esas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?”

Existiría, entonces, un fenómeno de modernidad sin modernización, en el cual:

“El débil arraigo en la propia historia acentúa en América Latina la impresión de que la modernización sería una exigencia importada y una inauguración absoluta. Tanto en política como en arte, nuestra modernidad ha sido la insistente persecución de una novedad que podía imaginarse sin condicionamientos al desentenderse de la memoria. Esta relación de extrañeza con el pasado es más visible en los países donde el proyecto social fue autogenerador de la historia, por ejemplo en Argentina y Uruguay” (Ibidem).

Esta ausencia de vocación por desarrollar un arte y una cultura propias -que reconoce como punto de partida la negación de las propias memoria e identidades- dará lugar a la hibridez en una suerte de “heterogeneidad multitemporal” de la cultura moderna latinoamericana, consecuencia de una historia en la que “la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo”. Por el contrario, los sectores modernos de las sociedades latinoamericanas -minorías urbanas de las clases alta y media y élites intelectuales- han entendido a la modernidad como “apropiación de un repertorio de objetos y mensajes modernos a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica” (Ibidem).

En este escenario, en el que lo “culto” y lo “popular” configuran universos sin mayores intercambios entre sí, aparece la nueva generación de realizadores e intelectuales que, motivados por el clima social y político imperante, deciden hacer del cine una herramienta de combate para el cambio.

El descentramiento con respecto al campo cinematográfico es el punto de partida que posibilita que estas reflexiones teóricas formuladas en América Latina efectúen aportes originales a la teoría del cine.

Elas son un emergente de prácticas políticas, sociales y artísticas realizadas en condiciones hostiles, en principio orientadas por

una intensa voluntad de cambio social y político, aunque también preocupadas por fundar una nueva estética congruente con las posiciones ideológicas asumidas. Se trata de un cine concebido como unidad teoría-práctica, contenido-forma, cuyas proposiciones están más emparentadas a las de las vanguardias artísticas de principios de siglo, que a las categorías de análisis del estructuralismo, en boga en la época en que surgieron.

Román Gubern destaca, en relación a este tema, que

“el eje de las preocupaciones de estos cineastas fue la servidumbre de sus países -y en general de sus clases más desheredadas- al fenómeno neocolonial de la dependencia (...) Cine de protesta, en el más riguroso sentido de la palabra y cuando el término “protesta” se había trivializado en la sociedad de consumo, fue el ofrecido en las mejores y más significativas producciones del Tercer Mundo latinoamericano, aspirando a la liberación nacional y a la radical transformación de sus arcaicas estructuras” (Gubern; 1992).

Desde este lugar ideológico y político, la práctica de los cineastas se enriquece con la construcción de formas expresivas congruentes con cada cultura nacional.

“Tendieron -agrega el teórico español- a la incorporación masiva de elementos plásticos y musicales de las culturas locales, desde danzas y canciones hasta elementos mitológicos y religiosos (cristianismo, amalgamado con paganismo), como orgullosa afirmación de singularidad nacional de unos países a los que los colonizadores habían negado toda tradición cultural (...) Podría decirse que la lucha contra el colonialismo cultural, impuesto por los grandes modelos del cine yanqui y europeo, era ampliada también con una nueva afirmación estética, que no hacía sino enriquecer el panorama del cine mundial” (Ibidem).

Los manifiestos, artículos y ensayos brotan de los grupos formados por cineastas, devenidos “teóricos de urgencia”, con la intencionalidad de

promover el debate, no ya en torno a lo específico del cine en general -al estilo de los teóricos europeos clásicos o las vanguardias del mismo origen- sino sobre su propia misión, de cara a las necesidades históricas y particularidades socioculturales de cada país de la región latinoamericana y de ésta en su conjunto. También se trata de “agitar” o provocar las conciencias dormidas en el confortable sillón de la neo-colonización cultural, con slogans y frases que, como latigazos, desafían la lógica del discurso ensayístico racional o académico de la crítica “cult”, por definición, eurocéntrica y, por ende, objeto de escarnio.

Sacudir las conciencias y, a la vez, las estructuras económicas y artísticas del cine instituido, así como las instituciones sacralizadas de la cultura para las élites impulsada por el precario mecenazgo estatal y los cenáculos de especialistas, son las dos caras interrelacionadas de una tarea de demolición simbólica que abarca todos los terrenos. De allí que también caigan bajo la crítica de estos cineastas las concepciones imperantes con respecto a la “alta cultura” en el sentido arriba expuesto por García Canclini. Ella es considerada tan neocolonial como la que disemina masivamente el *showbusiness*. Adicionalmente, algunos personajes ilustres o movimientos representativos de aquella son parodiados o ridiculizados, ya sea en las obras filmicas y escritos del *Cinema Novo* como del grupo *Cine Liberación*.

En el período que va de mediados los 60s a principios de los 70s, las prácticas y las propuestas del cine político abarcan una amplia gama que comprende desde el cine militante, asociado a organizaciones políticas o sindicales proscriptas -como fueron las experiencias de Cine Liberación y Cine de la Base, en Argentina- hasta el que, financiado por el Estado, acompaña los objetivos de producción del *hombre nuevo* de la joven Revolución Cubana. El realizado en Chile en torno al gobierno de la Unidad Popular -y con posteridad a su caída en 1973, desde la resistencia a la dictadura de Pinochet, en el exilio- hasta el que, en Brasil, Bolivia, Colombia, México Venezuela o Puerto Rico, se adentra en las regiones o en los sectores sociales marginales para testimoniar las condiciones de injusticia social y opresión política, o bien fundar una poética que confiera dimensión

épica a los personajes y las luchas populares.

Esta vasta producción realizada en pocos años, al plantear una ruptura con la hegemonía cultural y comercial del cine-espectáculo, introduce el concepto de soberanía cultural como indesligable de la soberanía política y la independencia económica, impulsando la apertura de los espacios de pantalla a las distintas cinematografías, particularmente a las del llamado Tercer Mundo. Se establece así como paradigma la noción de diversidad cultural aplicada al campo cinematográfico.

Desde este punto de vista, la nueva generación de cineastas latinoamericanos se anticipa a las elaboraciones sobre políticas culturales de la UNESCO y a las de los comunicólogos que, bajo los auspicios del organismo, abogarán, a partir de 1976, por la diversificación y democratización de las relaciones comunicacionales Norte-Sur, esgrimiendo los principios del denominado NOMIC (Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación) (AA. VV.; McBride; 1980).

A diferencia de Europa, los textos que recogen las reflexiones surgidas en América Latina no provienen del ámbito académico ni del de la crítica erudita. Se trata más bien de artículos periodísticos, ensayos breves, ponencias y reportajes dispersos que, de manera recurrente ponen sobre el tapete el *gran interrogante*. Al decir del filósofo mexicano Leopoldo Zea, la pregunta fundante de la filosofía de los pueblos que fueron colonizados: el interrogante sobre la propia identidad. Este interrogante, que sobrevuela las reflexiones teóricas realizadas en los distintos países, es problematizado una y otra vez en la práctica fílmica, llegando a adquirir carnadura en las formulaciones estéticas con las que el cine político procura representarlo. Así, Jorge Sanjinés construirá su tesis antropológica sobre el significado del *plano secuencia* en sus películas, Glauber Rocha lo hará con respecto al uso de la cámara en mano con movimientos envolventes y contrastes pronunciados, y Julio García Espinosa con la díscola estética que adopta, cuando apela con ironía a un premeditado estilo kitsch, a fin de demostrar cuan imperfecto puede ser un cine que responde a realidades en exceso “imperfectas”.

En auxilio de sus tesis, los cineastas acuden a diversos autores de otros campos disciplinarios, desde Sartre, Camus y Fanon hasta pensadores latinoamericanos; desde los economistas y sociólogos autores de la Teoría de la Dependencia hasta las diversas vertientes de los socialismos nacionales que encararan la revisión crítica de la historia de sus respectivos países. En tanto el campo de la teoría cinematográfica “clásica” no se había preocupado por estos temas, la afanosa búsqueda de interlocutores que puedan considerarse válidos derrumba barreras disciplinarias y geográficas.

Partiendo de la adopción de marcos político-ideológicos diferenciados, pero sustentados en la antinomia que plantea el tema de época por excelencia -la oposición liberación / dependencia- las reflexiones tratan de formular una estética congruente con aquellos postulados y con las características de las culturas de los sectores populares, concebidos como destinatarios prioritarios de las obras o *espectador ideal*. La aproximación a estos sectores, por parte de cineastas que provienen mayormente de las clases media y media-alta, otorga a las reflexiones teóricas el doble carácter de utopía y de hipótesis experimentales de trabajo.

En algunos casos, prácticas y reflexiones incurren en el defecto de idealización de los pobres -que ya había cometido el neorrealismo italiano- al esbozar un panorama sin fisuras, tanto de la inocente solidaridad de los oprimidos como de la maldad intrínseca de los opresores. Con todo, la carga prescriptiva según la cual el *sujeto popular* debía pasar del papel de víctima al de héroe revolucionario colectivo, adquisición de la *conciencia revolucionaria* mediante, no deja de tener una conmovedora inocencia que adquiere la efectividad emotiva de las metáforas poéticas.

En otras ocasiones, como sucediera con anteriores vanguardias, aquel *espectador ideal* representativo de *lo popular* estaba ausente de las exhibiciones, en tanto las obras eran mayormente vistas por sectores obreros sindicalizados, estudiantes universitarios, profesionales y militantes políticos del campo y las ciudades, todos ellos lo suficientemente “esclarecidos” como para concurrir a las

largas funciones-debate, realizadas a menudo en espacios poco confortables o directamente en condiciones de clandestinidad. Algunos de los espectadores de aquellas épocas recuerdan, con la nostalgia de su juventud perdida, que no eran pocas las ocasiones en que las funciones debían suspenderse ante la llegada de la policía, que incautaba las copias y tanto realizadores como espectadores eran acarreados a la comisaría más cercana.

Estas reflexiones teóricas también anteceden al vuelco que va a experimentar la investigación comunicacional en la región entre fines de los 70s y comienzos de los 80, cuando, del énfasis en el estudio de las relaciones estructurales de poder y los modos de producción que rigen al campo emisor de los medios masivos de comunicación o en el análisis semiótico del discurso, a partir del auge del estructuralismo, se pasará a poner el acento en el papel activo que desempeñan los perceptores en la formación de significados. Este cambio de eje abre el camino a nuevos enfoques en los estudios de la cultura y la comunicación, que llevan a reformular ciertos preceptos teóricos anteriores que se pretendían de validez universal.

La articulación entre las prácticas cinematográficas y las reflexiones teóricas del cine político supuso, por otra parte, una actividad de investigación dirigida a desentrañar las matrices de las culturas populares, a fin de seleccionar, adaptar y crear nuevos códigos de verosimilitud que, a la par de expresar los imaginarios de los sectores partícipes de ella, los interpelara y constituyera en sujetos sociales. Se abrieron así otros caminos para una mejor comprensión de los fenómenos *massmediáticos* y de las culturas populares, no encuadrada en los *clissés* eurocéntricos, de izquierda y de derecha. No debe extrañar que los mitos, las leyendas y la memoria histórica de las luchas populares de antaño y del presente fueran por igual convertidos en épica y poética cinematográfica.

La riqueza y diversidad de las propuestas se explican por la firme vocación de representar las situaciones nacionales o locales de las relaciones de poder con la mayor fidelidad posible, las cuales estaban emparentadas por una serie de factores pero diferenciadas

por otros. Se abordarán a continuación las que se entienden como las aportaciones teóricas nodales, sin que ello signifique omitir la importancia de otras que, por razones de espacio, no es posible incluir en estas páginas.

Los conceptos de cine en juego

a) Argentina; dictadura militar, *Tercer Cine* y *Cine militante*

“El pueblo de un país neocolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Solo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión, testimoniándola y profundizándola”.

Octavio Getino y Fernando Solanas

La declaración de principios del *Grupo Cine Liberación* constituye la manifestación fundacional de una obra teórica sintetizada por Octavio Getino y Fernando Solanas en el libro *Cine, Cultura y Descolonización*, que está conformado por una serie de notas y entrevistas realizadas entre mayo de 1968 y enero de 1972.

La declaración aborda cuatro puntos esenciales, en torno a los cuales se desarrollarán las posteriores reflexiones teóricas:

- a) El problema de la cultura en un país dependiente o neocolonizado.
- b) El papel de los artistas e intelectuales y del cineasta militante.
- c) Los objetivos del cine en un proyecto político de liberación y el concepto del público como actor.

d) La nueva estética cinematográfica como producto de una nueva ética.

Los autores parten de considerar a la actividad artística en general, y a la cinematográfica en particular, en su relación con un contexto histórico cuyo rasgo principal es la *dependencia neocolonial*. Naciones surgidas de un proceso colonizador y un mestizaje cultural impuestos, debilitadas por las sucesivas dominaciones practicadas por las potencias mundiales hegemónicas en cada etapa histórica (España durante el siglo XVIII y principios del XIX, Inglaterra durante éste y los Estados Unidos en el siglo XX). Ellos reclaman para el campo artístico un compromiso efectivo con la tarea que constituye el imperativo de la época: *la liberación*. A partir de allí construyen sus categorías de análisis, para arribar a la formulación estética como una consecuencia de aquella opción, de índole ético-ideológica.

En mayo de 1968, cuando es difundido el primer manifiesto del grupo -por entonces Solanas y Getino estaban filmando *La Hora de los Hornos*- el antecedente inmediato en materia de reflexión teórica en América Latina era el escrito de Glauber Rocha, *Estética de la violencia*, manifiesto fundacional del *Cinema Novo* brasileño.

Son fuentes de inspiración de *Cine Liberación* pensadores y creadores de diversos orígenes y vertientes: Bertolt Brecht, Joris Ivens, Frantz Fanon, José Carlos Mariátegui, Antonio Gramsci, Jean Rouch, Jean-Luc-Godard, un texto precursor de Fernando Birri,³⁵ y también los ensayos de intelectuales argentinos provenientes de las distintas vertientes nacionalistas revolucionarias, que arrancan con el socialista Manuel Ugarte en el siglo XIX y se prolongan con Raúl Scalabrini Ortiz, Ernesto Jauretche y Juan José Hernández Arregui en el siguiente.

Con respecto al problema de la cultura en un país neocolonizado, la entienden sometida, en la situación de dependencia -como las restantes áreas del quehacer social-, a una división que los autores

35 Se trata del prólogo al libro de Fernando Birri: *La Escuela Documental de Santa Fe*, que relata la experiencia de producción, desde los primeros fotomontajes realizados por los alumnos de la Escuela, hasta los films *Tire dié* y *Los inundados*.

reconocen maniquea: ellos y nosotros, los colonizadores y los colonizados, la cultura dominante y la cultura nacional.

La cultura dominante es, por definición, la cultura de los colonizadores; la cultura nacional, en cambio, representa a los sectores oprimidos en marcha hacia su liberación, por tanto, es la única cultura susceptible de ser llamada como tal.

Desde el momento en que el acto de liberación constituye el acto de creación supremo, fundación de una nueva sociedad donde será posible la existencia de un arte y una cultura no escindidas de la vida y de las necesidades humanas y sociales, es la lucha político-ideológica el lugar donde se define la construcción de una cultura liberadora.

Pese a la visión sustancialista y monolítica de la *cultura nacional* de los autores, ésta es percibida como sinónimo de *cultura popular*, cuya identidad reside en la memoria histórica de las luchas de los oprimidos contra los sucesivos opresores, por lo que ella contiene el germen liberador con respecto a la cultura dominante.

La cultura dominante no pasa de ser una cultura satélite o de “copia”, mientras que la cultura dominada, proscrita por aquella, por ser la cultura descolonizadora, es necesariamente subversiva.

Mediante un concepto enunciado en *La hora de los hornos*, se aborda la función que cumple la cultura dominante y la penetración ideológica que ella conlleva:

“Sirve para destruir en el pueblo la idea de nación. Para institucionalizar y hacer pasar como normal la dependencia. El mayor objetivo de esta deformación cultural es que (...) el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma, la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la política colonial” (Getino y Solanas; 1973).

La despolitización de la cultura y la vida que se opera a través de los medios masivos de comunicación y la educación formalizada hace

que estos espacios, a la par de obrar como reproductores de los antagonismos sociales sobre los que se basa el sistema, encubran a sus autores, así como a las causas de los mismos. Mientras esto sucede, las masas “incultas”, oprimidas, imponen con su presencia y su acción liberadora una capacidad de construcción cultural superadora. Ésta no se sustenta en el falso criterio de “ilustración” -tan caro a las élites de la cultura dominante- sino en el único fundamento posible: la politización de la vida y el arte, para contraponerla a la despolitización que pretende imponer el sistema. Despolitización que es también despersonalización, borramiento de todo perfil propio y original, impedimento al desarrollo de una verdadera identidad integradora de la nación.

La cultura nacida de la “tarea civilizatoria”, impuesta por las clases dominantes internas y exteriores, lleva el sello de su trayectoria aberrante: haber servido de instrumento de domesticación. Al oponer estética y política, la domesticación consagra la escisión entre vida y arte, legalizando la pretensión de hacer del sujeto histórico un objeto, del actor un espectador-consumidor, no solo de obras, ideologías, cultura o mensajes, sino también de la historia.

Conforme a esta conceptualización de la cultura, se introduce una distinción, ciertamente importante, entre cultura de masas y cultura popular, que en la tradición teórica europea son consideradas como sinónimos. Los autores señalan que se trata de categorías antitéticas, antes que relacionadas:

“Los medios de difusión de masas tratan de hacer hombres más “informados” (con aquella información que en la situación neocolonial monopoliza el sistema), individuos más “civilizados” (léase más colonizados), no hombres más cultos, desde que la verdadera cultura está íntimamente vinculada al desarrollo de la liberación, y por lo tanto no puede ser en nuestra situación sino una cultura politizada, una cultura militante” (Ibidem).

En relación al papel de los artistas e intelectuales, el perfil ideal del “trabajador de la cultura” que los autores trazan responde al

del intelectual orgánico formulado por Gramsci. En la concepción gramsciana, la progresiva adquisición de conciencia ligada a la praxis política revolucionaria es el elemento que determina el rol de intelectual orgánico en su calidad de vanguardia política y cultural del proletariado. Para Getino y Solanas, el camino es más complejo, ya que en la situación de neocolonización latinoamericana, el intelectual, por su extracción de clase, viene amamantándose de la cultura de los colonizadores desde su nacimiento. Romper con este cordón umbilical exige, además de una conciencia ideológica forjada en la lucha política junto a los oprimidos, matar al colono que todo intelectual de clase media lleva adentro, por más esclarecido que sea.

Esta tarea impone al quehacer artístico la necesidad de destrucción-construcción simultánea, como proceso para la formulación de una cultura nacional liberada. Destrucción de la cultura del *enemigo*, en todo lo que ella pueda tener de opresora, tanto en las prácticas artísticas como en la interioridad de las concepciones ideológicas y opciones estéticas, que el creador, consciente o inconscientemente instrumenta al producir su obra. Es decir, para que emerja el *combatiente del cine y la cultura* como camino que lleva a la verdadera estética, la de la vida, es preciso matar primero al artista burgués o pequeño burgués que todo creador lleva adentro, el que siempre es proclive a enredarse en los vericuetos de la estética.

En tanto se trata de dos culturas enfrentadas, en la sociedad y en el interior del creador no cabe al intelectual ninguna posición intermedia; en cada opción estética ejerce simultáneamente una opción ideológica y ética, sea o no consciente de ello. El ejercicio constante de la crítica y la autocritica coloca de inmediato al intelectual o al creador al margen de la legalidad conferida por el sistema, lanzándolo a la búsqueda de otra legalidad que conduce a la única legitimidad posible. Ésta se logra cuando su obra

“desconoce la ‘legalidad’ del régimen y reconoce como única legalidad la de los intereses históricos del conjunto del pueblo-nación. Lo que para el pueblo es la legalidad, para el sistema es la ilegalidad y viceversa” (Ibidem).

La única cultura posible es subversiva para el sistema, en tanto es la única que se legitima a través de la lucha revolucionaria del pueblo y la legitimidad histórica intrínseca que ésta posee.

Este abrazar -teórica y prácticamente- la razón histórica de los oprimidos acarrea dos consecuencias inmediatas: la subversión del trabajo creativo e intelectual y la formulación de una nueva estética. Lejos de constituir un requisito de orden artístico, ello resulta de una demanda histórica, porque la liberación no es algo individual y parcial sino un proceso integral y colectivo, donde el artista, el estudiante, el obrero, confluyen a través de su lucha en pos de los mismos objetivos. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas deben articularse y complementarse mutuamente para superar, tanto la orfandad política que suele tener el trabajo del intelectual aislado en su torre de marfil, cuanto las deficiencias culturales que se dejan sentir en los procesos de cambio social, en los que los políticos no atienden debidamente el papel esencial que desempeña la cultura.

“La descolonización del cineasta y del cine -puntualizan los autores- deben ser hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. (...) Liberar una verdad proscripta significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. (...) Dentro de esta tentativa, el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su realización subversiva. (...) El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerlo” (Ibidem).

Por ello, la suerte del artista y del cineasta está indisolublemente ligada al proceso de liberación social y política. Ya no se trata del triunfo del talento individual, el éxito del genio aislado y atípico, como muchas veces se pretende desde la cultura del sistema.

En la época en que formulaban estas reflexiones, Getino y Solanas señalaban la desvinculación histórica de los sectores intelectuales

argentinos de las necesidades y problemas de la realidad nacional y de sus particularidades culturales, para alienarse en los modelos consagrados de arte y cultura según moldes pretendidamente universales. El éxito del artista individual, al ser acogido en el círculo áulico de la cultura consagrada, que es siempre la dominante, supone un rotundo logro del sistema neocolonizador.

La escisión vanguardias-masas, intelectuales-realidad nacional, ha redundado en una serie de perjuicios para uno y otro término. Restituir estos vínculos deteriorados o quebrados es la tarea prioritaria de los trabajadores de la cultura. Pero ello, solo se logra a partir de la inserción concreta de los intelectuales en las organizaciones políticas y sociales desde las cuales el pueblo lleva a cabo su lucha.

Con esto se destruye el mito romántico, netamente ochocentista, del artista "puro" refugiado en su fantasía individual frente a un mundo hostil. El creador comprometido con su realidad histórica, en tanto ser individual y a la vez social, dispuesto a hacer de sus obras un elemento vivo de intervención en ella, antes que objetos inertes de contemplación estética es, en primer lugar, un político que se vale del arte como podría hacerlo de otro instrumento:

"Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte ni con el hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano" (Ibidem).

En *Apuntes para un juicio crítico descolonizado*,³⁶ los autores efectúan un duro cuestionamiento al nefasto papel que desempeña la crítica de cine local que, como no podía ser de otra manera, descalificaba a los filmes del grupo Cine Liberación.

"Nuestro cine es medido con las leyes que sobre la Creación, la Belleza y el Arte ha impuesto a nivel mundial la cultura

36 Trabajo presentado en Viña del Mar en 1969 y publicado en la revista Cine del Tercer Mundo N° 2, Montevideo, 1970.

de las grandes metrópolis imperialistas, como si tales leyes hubieran de servir a la humanidad entera y no, como en realidad ocurre, a las necesidades históricas de determinadas clases sociales en un momento particular de su existencia. Es un volverse como un guante que se da vuelta, un eterno pensarse con el pensamiento del otro. Es la negación de nuestra posibilidad. Este pensamiento neocolonizado gira sobre sí, autodestruyéndose y tratando a un tiempo de destruir a quienes intentan salir de la rueda de fuego. Esta crítica, explicación presuntamente objetiva y culta, aparentemente inofensiva e inocente, substituye en nuestro contexto y con más eficacia la negación brutal que en otras situaciones impone el imperialismo. No es ya la presencia colonial negando explícitamente todo, sino la explicación que desfigura, desde una posición ambivalente, aquello que crece en la realidad nacional” (Getino y Solanas; 1969).

Este sentimiento permanente de inferiorización de lo propio, típico de la mentalidad neocolonizada, abona

“a la vana ambición de alienarse en las estructuras y categorías impuestas por las cinematografías dominantes, suponiendo que basta un proceso de asimilación de aquellas para alcanzar su misma dimensión” (Ibidem).

Concuerdan aquí los autores con el ensayo de Glauber Rocha *Estética del hambre*, cuando afirma:

“el raquitismo económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y la impotencia que, a veces inconscientemente y a veces no, generan en el primer caso la impotencia y en el segundo, la histeria” (Rocha; 1965).

Los “tres cines”

En cuanto a los objetivos del cine militante y la concepción de sus destinatarios, a partir de los fines declarados de hacer del cine un

instrumento al servicio de la liberación del hombre y la sociedad, los autores ubican la naturaleza de la producción filmica contemporánea y preexistente según su contribución a dichos propósitos.

En tal sentido distinguen dos grandes momentos históricos: antes de la hegemonía del cine norteamericano, donde todavía era posible hablar de cinematografías nacionales compenetradas con sus identidades culturales y sociedades de origen (sueca, inglesa, danesa, francesa, alemana, italiana, soviética, etcétera), y la etapa a partir de la cual la abolición de estas fronteras por la imposición de un modelo de cine hegemónico lleva a un borramiento de las diferencias, el cual se manifiesta en el empobrecimiento de los recursos expresivos.

Desde que el cine ya no es concebido en función del hombre, el hombre pasa a ser instrumento para el cine. Por ello, un film o una obra artística no pueden evaluarse en abstracto, sino en virtud de los objetivos que persiguen con respecto al espacio del cual surgen y según la relación que propician con sus destinatarios concretos. De allí emerge el enunciado de *Tercer Cine*, uno de los conceptos-clave acuñado por los autores.³⁷

El *Primer Cine* se rige por objetivos de reproducción del sistema. Para este modelo cinematográfico, los destinatarios de sus filmes -designados genéricamente como público- constituyen un instrumento para el logro de fines ajenos a sus reales intereses y necesidades. Son una masa anónima, espectadora-consumidora, sujeta al control de las cúpulas de poder político y cultural, hecho que compromete todos los niveles de las obras producidas dentro de esta categoría. Este es el cine hollywoodense y los sucedáneos del mismo, cualquiera sea el país en el que se produzca.

El *Segundo Cine* efectúa una reivindicación del autor, hecho que constituye un avance con respecto a los moldes uniformadores del

37 Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo, trabajo citado en este punto, fue escrito durante la filmación y las primeras proyecciones del film *La hora de los hornos* e inicialmente publicado por la revista de la OSPAAAL, Tricontinental N° 13, octubre de 1969. Fue distribuido en el segundo encuentro de Cineastas de Viña del Mar y recogido por varias publicaciones de América Latina.

cine-espectáculo, particularmente el estadounidense, ya que introduce una visión no estandarizada de la vida. A través de estas obras se expresan las concepciones de autores diversos, como así también se encauza la actividad cinematográfica hacia nuevas búsquedas en materia de lenguaje.

Pese a su aporte, el *Segundo Cine* -que respondería a los patrones del cine de autor- mantiene un punto en común con el primero: ambos son cines de “efectos”, no de causas. Esto implica que un film que solo se limite a señalar la existencia de antagonismos y contradicciones en la sociedad es insuficiente, dado que es preciso orientar hacia el análisis de sus causas.

El *Tercer Cine* es el que, en la lucha anti-imperialista de los pueblos del Tercer Mundo -y de sus equivalentes en el seno de la metrópolis-

“... reconoce la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”.

Por esto es el que está llamado a realizar una tarea de destrucción-construcción (Getino y Solanas; 1969)

Se trata, en suma, de poner en práctica “la restitución de las cosas a su lugar y sentido reales” y en esto reside la calidad del cine, de constituir “un hecho eminentemente subversivo, tanto en la situación neocolonial como en las sociedades de consumo” (Ibidem). Ello comprende al cine realizado por los cineastas como a aquel que ha de surgir del mismo pueblo, porque es menester que éste se apropie de los mecanismos de producción-difusión para emitir sus propios mensajes.

Es erróneo considerar al *pueblo* como una masa de espectadores pasivos y a-críticos, ya que no solo está en condiciones de comprender la gramática cinematográfica, sino también de neutralizar los significados que el “cine del sistema” le propone, en tanto su

experiencia de lucha política le permite reconocer los dispositivos dirigidos a manipular su conciencia.

Más allá del lenguaje empleado, típico de fines de los años 60, esta concepción holística del proceso de comunicación audiovisual manifiesta una comprensión de las que, años después y desde las ciencias de la comunicación, se denominarán *gramáticas de producción* -del lado de los emisores- y de *reconocimiento* -de parte de los receptores- que dejan sus *huellas* en los discursos. Es desde ambas gramáticas que se construye la significación del texto filmico.

De esto se derivan tres consecuencias fundamentales:

- a) ningún discurso -artístico, informativo, o de cualquier otra índole- puede ser considerado *per se*, ya que las características de sus diferentes dimensiones constitutivas -conceptual, estética, etcétera- están determinadas por las condiciones de sus contextos de producción y de apropiación;
- b) los receptores son partícipes activos de los procesos de construcción de significados; y,
- c) las reglas y códigos de un campo artístico o comunicacional son parte constitutiva de las *instituciones sociales* en las que cada uno de ellos se plasma y se legitima como tal.

Estas afirmaciones relativizan el carácter totalizador y absoluto de la obra como valor en sí, adjudicado al arte por la tradición heredada del Renacimiento, para enfatizar su dimensión de *proceso social* vinculado a otros procesos sociales.

Getino y Solanas abordan la lucha por el *Tercer Cine* como un quehacer integral, que supone también una deconstrucción de las condiciones y estructuras que dominan el mercado cinematográfico de la mano del cine "*colonizador*" hollywoodense, el cual, "al agotarse en su mera función de espectáculo para fines mercantiles y de consumo, transforma al ser humano en espectador-consumidor,

despolitizándolo" (Ibidem). La pluralidad de opciones artísticas y la expresión de la diversidad cinematográfica y cultural son los caminos idóneos para provocar el desplazamiento o la superación de aquellas estructuras.

Por tal motivo, afirman que esta "gran tarea -de apertura- solo puede realizarla el Tercer Cine" que, al comprender a la integralidad del proceso que va de la producción a la apropiación de la obra y transformar la relación entre ella y sus espectadores, no lo hace en beneficio de la "institución cine" o de la "institución arte" en abstracto, sino de sujetos humanos y sociedades históricamente situados.

De no suceder así, el *Segundo Cine*, mediante su equivocada ambición de aspirar a la creación de sus propias estructuras de producción-distribución, competitivas del modelo dominante, corre el riesgo de "quedar atrapado en el interior de la fortaleza al intentar conquistarla", según las proféticas palabras de Jean-Luc Godard.

Varias ideas del realizador francés -formuladas en la época en que Godard cuestiona, no solo la estética sino también la integralidad del sistema de producción-comercialización del cine hegemónico hollywoodense- son apropiadas por los movimientos del cine político, los cuales coinciden en señalar que la "tentativa reformista y desarrollista del cine de autor" ya está completamente agotada a fines de los 60.

"Así -escriben Getino y Solanas- buena parte del Segundo Cine, y ello es muy evidente en el caso de la Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos, ante el reducido auditorio de las élites diletantes" (Ibidem).

Estas limitaciones son atribuidas básicamente a las deficiencias del *cine de autor* para establecer una relación integral con las realidades concretas en las cuales se desenvuelve, tanto por su temática como por un nivel estético que exige una elevada capacidad de apreciación audiovisual, así como por haberse inscrito en los circuitos tradicionales

del mercado dominado por el *Primer Cine* en el afán de competir con él.

En *A diez años de Hacia un Tercer Cine*, Getino explica que, lejos de remitir de manera excluyente al cine político o militante en el sentido de cine-ensayo y, consiguientemente, restringir el campo de la creación audiovisual, aquel es una categoría más abarcadora, por su enraizamiento en circunstancias históricas y culturales precisas, anteponiendo la necesidad de vincular la expresión cinematográfica a la vida, contra la tendencia de relacionarla con el mundo de las abstracciones artísticas, cualquiera sean sus manifestaciones temáticas y estéticas en el film concreto (Getino;1983).

Desde esta perspectiva, la teoría sobre el *Tercer Cine* constituye, a la vez, una señal de alarma ante el peligro de la sumisión del cine latinoamericano y mundial a un modelo hegemónico, en términos del empobrecimiento cultural del campo de creación y de las restricciones al desarrollo de la capacidad de apreciación audiovisual de los públicos, y una apertura a la diversidad. Si diversas son, en definitiva, las realidades sociales y culturales en las cuales se pretende que cada obra eche raíces, diversas han de ser sus formas de expresarlas.

Tercer Cine es el que

“...abordando la lucha por la liberación nacional, la incomunicación, la relación amorosa o cualquier tema que enfoque, lo haga en profundidad, con una visión absolutamente libre y no condicionada. Un cine realizado con la misma libertad de quien empuña una lapicera y escribe. Cine adversario de cuanta ley venga a coartar su existencia” (Getino y Solanas; op. Cit.).

Afirmación emparentada con la tesis de Alexandre Astruc -la *caméra stylo*- y los postulados de Dziga Vertov y de John Grierson, así como con algunas proposiciones del neorrealismo italiano.

El *Tercer Cine* es un cine subversivo por su capacidad de poner de relieve en cualquier terreno de la existencia humana abordado,

que el orden y la normalidad del sistema encierran el desorden y la anormalidad más absolutos, haciendo manifiesta esta irracionalidad y apuntando a develar sus causas.

No es un cine-contemplación, sino un cine-acción, en tanto:

“Se acabó la contemplación estética, porque la estética se disuelve en la vida social. No es la obra la que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De la subordinación de aquella a las necesidades históricas de éste (en cada circunstancia de opresión) debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre acto y actor” (Ibidem).

De este modo, el cine militante se considera como una categoría interna del *Tercer Cine*, o una de las tantas opciones en las que éste puede plasmarse.

El objetivo central que guía la producción filmica del *Tercer Cine* apunta a instaurar una nueva concepción artística que comprenda, no solo al proceso de producción de las obras, sino también al de su circulación y apropiación. El cambio en la forma de uso de la obra cinematográfica es clave, a partir del papel activo conferido a sus destinatarios y a la relación obra-espectador en la cual se construyen los significados.

Por ello es menester que la obra concebida para este modo de uso transgreda los patrones generísticos, dramatúrgicos y estéticos del cine instituido; ella ha de ser una obra abierta a la pluralidad de circunstancias de su contexto de apropiación, se trate de un espacio rural o urbano, de una sesión de cine-debate o de una reunión política, de destinatarios entrenados en la apreciación audiovisual o de aquellos que no lo están.

Establecer una dialéctica obra-proceso de apropiación-destinatarios significa ubicar a la obra filmica en su carácter de *mediación*, entre los imaginarios que ella interpela y la realidad extra-cinematográfica a la cual alude. Esta dialéctica entre *acto* (la película proyectada)

y actor (el público) reclama ciertos requisitos peculiares en la elaboración de la obra, para que pueda cumplir con los propósitos de vincular la expresión artística a una realidad concreta a transformar. El momento de síntesis se produce cuando ella adquiere el rango de elemento detonante de la acción de sus destinatarios, que es el de la transición del espectador al actor político. Es esta posibilidad de instrumentación colectiva para el cambio la que legitima su validez conceptual y estética.

Este criterio que basa la eficacia del film en su carácter de obra abierta, en tanto instrumento para propiciar un diálogo posterior a su proyección, mediante el cual se precisarán los perfiles de la acción a emprender por los espectadores devenidos actores, de manera implícita, ubica al *Tercer Cine* como categoría superior a los dos cines precedentes.³⁸

Por tanto, es la concepción del espectador como sujeto histórico, constructor de su destino y protagonista del acto político-cinematográfico dirigido al objetivo de la liberación, el factor primordial para que el *Tercer Cine* -y dentro de él, el cine político militante- se entienda como el momento de ruptura (negación) y síntesis (superación) de una trayectoria cinematográfica en su mayor parte opresora.

A la inversa, concebir al espectador como receptor-consumidor constituye un punto de partida que, necesariamente, impone ciertas características a las obras. Al negar el rol del individuo como partícipe activo en la construcción de significados y del sentido adjudicable, tanto a la obra como a su realidad histórica, el Primero y el Segundo cines constriñen, en lugar de ampliar, la efectividad -o productividad social- del hecho cinematográfico, tanto a nivel conceptual como estético y social.

38 En el caso de la película *La hora de los hornos*, proyectada en exhibiciones clandestinas en sindicatos, organizaciones intermedias y domicilios particulares, este principio se llevó al extremo. Los distintos grupos de destinatarios re-editaban partes de la película, agregando o suprimiendo secuencias, de acuerdo a las características y necesidades de cada contexto de uso. De este modo existen casi tantas copias diferentes, particularmente de la parte final, como proyecciones de ese tipo se realizaron en distintos lugares de Argentina y de América Latina.

El *Tercer Cine* es, para los autores, el único que lleva el acontecimiento cinematográfico mucho más allá de los límites impuestos por la pantalla y el espacio de proyección, dando respuesta así a las necesidades de autoconocimiento y autogeneración cultural de los sectores populares. El principio que lo rige es, por ello, ético antes que estético, desde el momento que se propone insertar la obra en la vida, disolver la estética en la circunstancia histórica.

“Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político puede ser la más bella obra artística contribuyendo a la liberación total del hombre (...) Si elegimos el cine como centro de proposiciones y de debate, es porque éste es nuestro frente de trabajo; además porque el nacimiento del Tercer Cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo” (Ibidem).

A partir de las grandes líneas teóricas que esboza el artículo *Hacia un Tercer Cine...* los autores se abocan a delinear unos *Apuntes para un juicio crítico descolonizado* (1969), que constituyen un aporte al debate teórico acerca del papel de la crítica cinematográfica en los países periféricos o dependientes. Prosiguen la producción teórica con *Cine militante; una categoría interna del Tercer Cine* (1971), y *El cine como hecho político* (1973), en los que aclaran y profundizan los rasgos que definen al cine militante:

Sin embargo, sería erróneo pensar que todo cine revolucionario es militante de manera universal, y a la inversa, que el cine que no hace explícita la dimensión política no pueda llegar a ser militante, según su contexto de uso:

“Lo que define lo revolucionario de un hecho no es la forma en que este hecho se expresa, sino el papel transformador que alcanza en determinada circunstancia (táctica) tras una estrategia de liberación. (...) Es decir, que el tema o la manera en que una película se exprese no definen por sí mismas un

carácter militante o no militante, sino que la militancia deviene de la relación del filme con su circunstancia concreta, de la efectividad o justificación revolucionaria que pueda surgir de esa relación. (...) La categoría de cine militante no es unívoca, ni universal, ni atemporal, sino que se redefine siempre desde cada circunstancia histórica concreta” (Getino y Solanas; 1973).

En definitiva, es el espacio receptor el que determina la cualidad de *revolucionariedad* de un film y ésta se mide, más que por la apreciación de los valores que el mismo contiene en sí mismo, en función de los procesos extra-cinematográficos que su proyección desencadena desde el punto de vista de su aporte al objetivo histórico del cambio o la liberación.

A modo de orientación general para la actividad de los nuevos grupos de cine militante, en la última parte de *El cine como hecho político* los autores incluyen algunas reflexiones sobre el surgimiento del cine militante en la Argentina, y esbozan un marco organizativo y metodológico emanado de su experiencia. El mismo comprende desde la producción hasta la distribución y exhibición de los filmes. Asimismo, intentan una clasificación en materia de géneros del cine militante, según los objetivos y funciones que cada obra se dirige a cumplir y según las características que reviste su forma y contexto de uso.

Para los autores, todo estilo de cine es bienvenido, desde el más elemental y didáctico, hasta el más complejo y abstracto, siempre que satisfaga el requisito de efectividad social de un cine-acción.

“... queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde. Cine-panfleto, cine didáctico, cine-informe, cine-ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recepcionar del pueblo todo, proporcionarle lo mejor o, como diría el Che Guevara, respetar al pueblo dándole calidad” (Ibidem).

En las proposiciones acerca del cine militante, las referencias a la estética cinematográfica giran en torno a los vínculos entre ella y las dimensiones política, ideológica, cultural y social, de manera similar a las elaboraciones de la vanguardia cinematográfica soviética y a las del neorrealismo italiano con respecto a sus propias circunstancias históricas.

“No es la obra que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De la subordinación de aquella a las necesidades históricas de éste debe surgir la nueva comunicación entre acto y actor. Esto significa, no solo romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino la invención de formas de diálogo y de comunicación que, al margen de todo concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan para desarrollar, antes que proyecciones de filmes, actos en los que importa más la reacción, el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores que los films como tales” (ibidem).

Getino y Solanas coinciden también con Glauber Rocha en la necesidad de una *estética de la violencia*, dirigida a subvertir aquellos valores -artísticos y estéticos- consagrados por el sistema, que se opongan a la consecución del propósito central de construir una nueva sociedad y una nueva cultura. Destacan en esta posición dos cuestiones: por un lado, una influencia de Bertolt Brecht, en cuanto al planteo de “una estética que sirva a las necesidades del combate”. Por otra parte, una concepción del público receptor eminentemente cualitativa (militantes o “actores de esta gran revolución continental”) y solo secundariamente cuantitativa (“...solo a través de ellos y desde ellos -el film- podrá trascender sobre capas mayores”).

En tanto no se trata de un discurso fílmico dirigido a una masa anónima e indiferenciada, a la que es preciso deleitar con el despliegue espectacular de los códigos del lenguaje, sino del que busca construir significados de manera mancomunada, con sujetos de filiación precisa para el logro de objetivos extra-cinematográficos

determinados, puede afirmarse que la teoría sobre el *Tercer Cine* constituye una verdadera pedagogía política del audiovisual.

En segundo lugar, plantean una estética de la inconclusión o de hipótesis que los aproxima a la tesis del *cine imperfecto* de Julio García Espinosa. Establecen una relativa diferenciación con las vanguardias cuando agregan que esta opción no obedece exclusivamente al campo artístico, sino a las condiciones de la realidad histórica en las que su cine se desenvuelve y apunta a transformar. Con esto se subraya el carácter histórico y, por ende particular, de toda estética, reconociendo a la ética revolucionaria como único principio de legitimación universal. Pero existen también otras razones que llevan a formular obras abiertas.

El *Tercer Cine* apela a modos de producción artesanales, al margen no solo del sistema político hegemónico, sino también del sistema económico del mercado cinematográfico. Muchas veces su producción es encarada por grupos voluntarios en los que, junto a personas con formación profesional que asumen la práctica cinematográfica como militancia, hay otras no profesionales, se utilizan insumos y tecnologías de bajo costo y sus criterios de selección de códigos -escenarios naturales y personajes de la vida cotidiana en lugar de actores- difieren de los del cine producido dentro del sistema industrial, por lo que resultaría absurdo que pretendiera competir con aquel en el plano del espectáculo. O sea, la legitimidad de las obras así producidas ha de remitir necesariamente al campo extra-cinematográfico, aunque algunas de ellas posean valores artísticos y hallazgos estéticos propiamente filmicos.

Enfatizar el papel que cumple la dimensión económica y su vinculación con la estética en la producción cinematográfica restituye un vínculo necesario, en general soslayado por los teóricos clásicos, en el cual también hay una opción ética que establece ciertos paralelismos con el neorrealismo italiano de la posguerra:

“¿En qué medida es válido aspirar a un cine impactante y grandioso, de enormes despliegues productivos, cuando el

mismo se realiza desde realidades históricas atravesadas por múltiples carencias, complejas contradicciones y particulares intereses y necesidades que nada tienen que ver con tal exigencia?" (Ibidem).

Hay un motivo adicional para abogar por una estética de la inconclusión, ya que se trata de hacer obras dirigidas a concretar una utopía o que se insertan en un proyecto utópico, algo que todavía no existe como realidad consumada:

"Por más avanzadas que sean las ideas o experiencias que trasmite un film, ellas son apenas datos, hipótesis, aproximaciones parciales a una realidad total, que una vez impresa en la película se convierte en hecho pasado. Es solo en el presente vivo de cada proyección donde esas formulaciones son verificadas, discutidas y actualizadas" (ibidem).

Esta conciencia de la inconclusión de las tentativas de cambio y de proyecto histórico abierto al futuro que ellas tienen en América Latina reclama al creador una actitud de profunda honestidad, que se ha de manifestar en sus obras: "... porque las mismas están inmersas en un proceso liberador que, lejos de darse por acabado, se está construyendo día a día..." (Ibidem) Estamos, pues, "en épocas de hipótesis", no de tesis, y para la tarea medular de construir el proyecto liberador es deseable y necesario que aporten todos los interesados en participar de él.

A través de estas proposiciones se llega a la síntesis perseguida, en cuanto se trata de hallar una íntima correspondencia entre arte y vida, o una auténtica estética de la vida y como tal dinámica y mutante; es esta una expresión artística surgida desde y para el hombre y su sociedad:

"Existe un desafío para quienes tenemos la responsabilidad de expresarnos políticamente mediante el lenguaje cinematográfico, ese desafío reside en que seamos capaces

de aportar también a la gran batalla ideológica, cultural (y política) por la descolonización del gusto" (Getino y Solanas; 1969).

De manera connotada, los autores aluden a las propuestas de Glauber Rocha y otros realizadores con los cuales polemizaban en los encuentros, al afirmar que:

"Un lenguaje no se revoluciona desde el lenguaje mismo, sino desde su instrumentalización para el cambio y la liberación de nuestros pueblos. Es precisamente desde esa instrumentación y cotejado con lo que contribuye a liberar en determinadas circunstancias que se define lo nuevo, lo original y lo revolucionario de un lenguaje" (Ibidem).

Se trata, entonces, de una estética de la vida en el doble sentido de surgir de una determinada circunstancia de vida, para retornar a ella con el fin de transformarla y porque, para lograr este objetivo, es preciso dar una batalla integral en todos los campos donde se expresan las fuerzas de la anti-vida, o sea de la dominación.

"Una batalla que debe ser entendida para la modificación integral de todo lo que hace a la existencia del hombre, incluida su sensibilidad, su gusto, su noción de lo bello" (Ibidem).

b) Bolivia y la nación indígena; el cine como *arma del combate político* al rescate de una identidad cultural

"El cine revolucionario es un cine antimperialista por razones ideológicas. En la base y profundidad de su actitud se dan las contradicciones antagónicas con el imperialismo. La ideología del imperialismo es la ideología del individualismo mas radical, (...) para ellos (los imperialistas) somos los ratones de lo que consideran su despensa y por lo tanto hay que eliminar a los ratones para conservar la despensa".

Jorge Sanjinés - Grupo Ukamau

La realidad política y social boliviana, violentamente dicotómica, está presente en los filmes de Jorge Sanjinés, a quien se le ha criticado precisamente un cierto esquematismo en sus planteos.³⁹

Sanjinés mismo responde a estas críticas en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*:

“Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo, en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta” (Sanjinés; 1983).

El cineasta divide la incipiente historia del cine boliviano en dos vertientes: la de un cine contra el pueblo y la de otro junto al pueblo. En este último sector reconoce como antecedente inmediato a Jorge Ruiz y Oscar Soria, guionista de muchas de sus películas e integrante del *Grupo Ukamau*. A partir de su primer largometraje, *Ukamau*, que en lengua aymara significa “así es”, éste fue el nombre adoptado por el grupo.

En la primera parte de su libro, Sanjinés relata la experiencia seguida por él y su grupo, la que está signada, tanto por la militancia política de sus integrantes, cuanto por una creciente participación de los destinatarios de sus obras en la producción de las mismas. Mineros y campesinos fueron orientando esa labor, señalando las deficiencias de los primeros filmes y proporcionando pautas para superarlas.

Los elementos que Sanjinés va descubriendo a lo largo de este proceso lo llevan a una serie de conclusiones que le permiten establecer las coordenadas dentro de las cuales se desenvolverá la búsqueda de un nuevo cine, acorde con las peculiaridades de su

39 El libro fundamental escrito por Jorge Sanjinés *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* reúne 18 ensayos escritos entre 1972 y 1978. El libro fue editado por primera vez en 1979 por Siglo XXI de México, siendo reeditado al año siguiente. Las posiciones del autor se encuentran en artículos, ponencias y entrevistas publicadas en obras colectivas y revistas, entre ellas Cine Cubano Nos. 76-77 (abril/mayo de 1972) y 125 (El plano secuencia integral, 1989) y Hablemos de cine N° 64, Lima (abril/mayo/junio de 1972).

realidad histórica. El primer rasgo que define a dicho cine es estar orientado a responder a una necesidad identificada:

“Al pueblo le interesa conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesa conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesar conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo finalmente le interesa conocer las causas y no los efectos” (Ibidem).

Esta toma de posición señala la necesidad de hacer un cine que pueda ser ofrecido al pueblo como arma e instrumento de lucha contra las clases dominantes internas y el imperialismo estadounidense. La comunicabilidad de la obra cinematográfica, a fin de que ésta pueda cumplir sin paternalismos con el objetivo propuesto, es la preocupación básica de Sanjinés. Si esto exige atender a los contenidos, también demanda contemplar la forma en que ellos se transmiten. El lenguaje cinematográfico no puede distanciarse de las estructuras de pensamiento y de la particular forma de interpretar la realidad del propio pueblo, integrante de un universo cultural cualitativamente distinto al de las clases blancas y mestizas dominantes.

En este sentido, Sanjinés plantea el núcleo de sus propuestas a partir de verificar las limitaciones del cine instituido en relación a una identidad cultural diferente, la de la nación indígena en los siguientes términos:

- a) El carácter limitado de la construcción eminentemente ficcional, por la barrera a la comunicabilidad que supone interponer un argumento concebido dentro de los lineamientos de la dramaturgia cinematográfica clásica. La historia narrada mediante actores, con un inicio que introduce a una intriga, su desarrollo dramático hasta el clímax y el gran final que cierra el relato, configura un paradigma dramático y estético que, lejos de ser neutro, responde a una realidad sociocultural. Se trata de un modelo

fílmico que constituye un obstáculo a la credibilidad que el público debe conferir a la película, a fin de que ésta sirva como detonante de procesos extracinematográficos o políticos. Es decir, no solo pecaría de falta de *autenticidad* con respecto a los códigos de culturas ajenas al mismo, sino también carecería de *verosimilitud* para los partícipes de éstas.

- b) Cuál debe ser el papel a jugar por la emotividad en un cine que procura estimular la reflexión, el análisis y la acción transformadora.
- c) Cómo evitar el problema de la identificación con el personaje protagónico del film, en tanto los indios “se piensan primero como colectividad y después como individuos”, según palabras de René Zavaleta Mercado que el autor cita.

En este caso, el realizador considera que la dramaturgia y la estética cinematográficas tradicionales impiden el logro de la comunicabilidad, que posibilite a la obra fílmica su apropiación por un público perteneciente a un sistema cultural y lingüístico por completo, distinto de aquel al que pertenecen sus autores, las clases medias blancas o mestizas, urbanas e ilustradas en la cultura letrada. Se hace preciso reformular el lenguaje cinematográfico e inventar nuevos códigos compatibles con el universo cultural indígena, destinatario principal de las obras, en su mayor parte aymaras del altiplano boliviano y quechuas. Ellos y los trabajadores del campo y de las ciudades que no asisten al cine serán los destinatarios de la producción fílmica del grupo *Ukamau*.

La búsqueda de soluciones a los problemas culturales que plantea la voluntad de comunicación con estos nuevos públicos induce la reflexión teórica de Sanjinés, que aplica un método de “prueba y error” a través de las respuestas concretas que, en cada una de sus películas, fue dando a los interrogantes planteados. Esto obliga a:

“Comprender también la distancia que habría de recorrer el cine boliviano para llevar implícito el espíritu cultural y la visión del mundo que posee su pueblo. A ese espíritu

anhela integrarse, despojado de todo oropel inútil, de toda incongruencia de una cultura impuesta por la fuerza y que ha sido y es la negación de la auténtica cultura y el vehículo de la deformación del ser nacional. Por eso es justo pensar que la consecución de un lenguaje nuevo, liberado y liberador, no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que está viva y es dinámica. Un proceso revolucionario no existe ni se realiza sino en la práctica de la acción dinámica del pueblo. Con el cine debe ocurrir lo mismo. Si no ocurre es porque no hay reciprocidad, significa que hay oposición, es decir conflicto ideológico. Porque, lo que el artista da al pueblo debe ser, nada menos, lo que el artista recibe del pueblo” (Ibidem).

De lo anterior se desprende que el sujeto histórico nacional es, para Sanjinés, un sector social, pero también étnico y cultural preciso: el indio, minero obrero o campesino, partícipe del rico y complejo universo de la civilización andina, inmersa en un conflicto histórico con la cultura -occidental y blanca- impuesta por sucesivos procesos de colonización.

La presencia de dos culturas antagónicas, una dominante, anti-nacional y anti-popular, y otra dominada, nacional y popular, pone al artista en la disyuntiva ineludible de tener que optar por encuadrar su quehacer dentro de uno u otro campo. Al tomar partido en el plano cultural, consciente o inconscientemente, el creador está efectuando una verdadera elección a nivel político e ideológico. La existencia de dos naciones antagónicas en Bolivia, cada una con un proyecto social, político y cultural diferenciado del de la otra, signa la trayectoria de este país. Pesea a que durante siglos la nación blanca dominante impuso su proyecto político -con sus instituciones, religión y cultura- la nación indígena expoliada y oprimida no resignó el suyo.

Cuando Sanjinés habla acerca de aquello que el artista debe dar al pueblo, alude a la famosa frase de Mao Tse Tung “debemos enseñar a las masas con precisión lo que hemos recibido de ellas con confusión”, no sin un dejo de paternalismo.

Asimismo, al enunciar que “en una sociedad socialista, a la que se proyecta el cine revolucionario, no se puede concebir ningún tipo de realización personal si no está planteada en términos de realización colectiva”, conjuga la cosmovisión y la práctica social propias de la cultura andina, que concibe al hombre en comunidad, antes que en calidad de ser individual, con los postulados colectivistas del marxismo. El intento de síntesis entre estas dos fuentes es otro de los elementos presentes en la obra del *Grupo Ukamau* y en las reflexiones teóricas de Jorge Sanjinés.

Es desde esta perspectiva que problematiza la aplicación mecánica de los esquemas tradicionales del cine. Por ello, su definición del cine revolucionario es:

“... aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar hasta la liberación” (Ibidem).

Sin embargo, la historia de América Latina es la de las colonizaciones y mezclas emergentes de ellas, que Sanjinés percibe como el conflicto central de su país, dado que si bien los primeros colonizadores

“lograron aniquilar la organización política de los pueblos americanos y desarticular por completo su civilización, no pudieron hacer desaparecer las concepciones profundas del pueblo indio, que resistió la embestida y pudo hacer sobrevivir su cultura al precio, a veces, de encerrarse en un aislamiento negador e inmovilizador de la misma” (Ibidem).

De allí que la segunda función del cine revolucionario la formula en los siguientes términos:

“El cine revolucionario antimperialista debe jugar una importante labor de clarificación, rescate, exaltación y contribuir a tomar conciencia de la validez de las culturas nacionales y participar de ellas contribuyendo a su desarrollo. (...) La

mortífera campaña del imperialismo dirigida a aniquilarnos (física y espiritualmente) cosecha más rápidamente frutos en aquellos países con menor resistencia cultural: me refiero a aquellos países a los que se privó radicalmente de las raíces aborígenes por el método brutal del exterminio físico de sus habitantes originales”.

Alude Sanjinés al caso de las naciones del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), donde la colonización externa fue continuada por una impiadosa colonización interna para la ampliación de la frontera agrícola, basada en el genocidio de los indios que poblaban aquellas tierras y el trasplante poblacional -que fue también cultural- mediante la inmigración europea. Pero, a diferencia de Bolivia, en Argentina y Uruguay el sector dominante fue a la vez dirigente en tanto diseño y llevó a la práctica un proyecto de nación utópico, de cuño europeo que, impuesto mediante sangrientas luchas de exterminio y de guerras civiles, logró finalmente amalgamar a las poblaciones y culturas dispersas en su vasta geografía a través de la educación pública.

Este caso único en América Latina -y probablemente en el mundo- de “fabricar” una nación de cuño europeo, que solo existía en el imaginario utópico de una clase social, la oligarquía, arrasando con la “nación real” que se oponía a ese proyecto, diferenció al Río de la Plata del resto de región latinoamericana, donde las raíces indígenas se mantuvieron, aún a pesar de los procesos de mestizaje y sincretismo. El eje de la civilización andina que llegaba desde Colombia y Ecuador hasta las provincias del centro argentino, pasando por Bolivia y Perú, el de la mesoamericana que comprende principalmente a Guatemala y México, y el de la guaranítica circunscrita al Paraguay y parte del litoral argentino, dan cuenta de universos sociales y culturales en los que los procesos modernizadores encarados desde el Estado, antes que integrar a las poblaciones originarias las han segregado. En la situación de relativo aislamiento e inmersión que ha condenado a estas culturas a permanecer congeladas en el tiempo, percibe Sanjinés una ventaja, en tanto ella ofrecería vallas a la penetración de la cultura imperial hegemónica.

Esta posición teórica de Sanjinés encuentra correspondencia con el pensamiento indigenista latinoamericano y con el del peruano José Carlos Mariátegui, a quien cita cuando afirma, al hablar de la libertad, que “el indio nunca es menos libre que cuando está solo”. Posición antagónica a la del intelectual y el cineasta de origen urbano, que lo inclina a buscar en las experiencias documentales donde los mismos protagonistas de los hechos abordados los reconstruyen frente a la cámara. Encuentra por ese camino respuestas prácticas a los problemas antes planteados:

- El carácter limitado de la construcción eminentemente ficcional de las películas es superado, en un inicio, mediante la recreación de hechos reales sucedidos en determinada zona. Así se fue incorporando el elemento documental a la ficción, como por ejemplo en *Yawar Mallku* (“Sangre de cóndor”, 1969).
- Con la supresión parcial o total de los actores y la inclusión en el film de los mismos protagonistas de la historia real, se da un segundo paso hacia la comunicabilidad buscada. La reconstrucción de situaciones es, pues, el recurso que permite superar los obstáculos que presenta el esquema tradicional del cine de ficción, cuando se lo quiere aplicar a realidades disímiles de las que lo originaron. Así, en *El coraje del pueblo* (1971) Sanjinés reconstruyó las masacres campesinas empleando como protagonistas a quienes las habían vivido. Los participantes en el hecho histórico real actuaron en la reproducción cinematográfica del mismo, orientando además el trabajo creativo del realizador.
- En cuanto al papel que debe jugar la emotividad en un cine dirigido a estimular la reflexión, el análisis y la acción de sus destinatarios, Sanjinés se inclina por los principios eisensteinianos: “Utilizar el poder de excitación afectiva que puede producir el cine para despertar una preocupación profunda que, partiendo del choque emotivo, se prolongue hacia un estado de reflexión que no abandone al espectador al caer el telón, sino que lo persiga, obligándolo al análisis y la autocrítica” (Ibidem). La emotividad

no debe ser descartada en función de estimular únicamente las capacidades de reflexión y análisis, introduciendo un excesivo *distanciamiento* (en el sentido brechtiano) entre el espectador y la obra, sino que ha de ser estimulada y orientada hacia su fin último, que es político. Pero esto plantea un verdadero problema al descartarse la estructura dramática clásica de la ficción que, encaminada a provocar los procesos de proyección-identificación -particularmente respecto de los personajes protagónicos-, constituye la fuerza productora de los raudales de emotividad que hallarán su depuración en la catarsis. La apelación a hechos reales vividos por los destinatarios y la movilización de la memoria vendrían, así, a substituir la fuerza emotiva desatada por la dramaturgia clásica.

- El problema de identificación con el "héroe" es, en general, un recurso sistemático del modelo de cine hegemónico. Esto obedecería, según Sanjinés, tanto a una concepción del mundo individualista e imbuída de un potente darwinismo social, cuanto a la necesidad de reafirmar el principio de liderazgo unipersonal como parte de una estrategia ideológica, política y cultural de dominación. Tal principio entra en colisión con el corpus ideológico-cultural indígena, que siente, piensa y actúa con respecto a la realidad de manera comunitaria. A partir de corroborar la existencia de esta contradicción y reflexionando sobre las experiencias de Eisenstein -en particular sobre *El acorazado Potiomkin*- como así también retomando ciertos principios psicológicos de Jung en su análisis de los arquetipos, Sanjinés llega a la conclusión de que el protagonista del cine revolucionario no debe ser el individuo sino el grupo, la masa. El arquetipo propuesto -en el sentido junguiano- es en este caso el *héroe colectivo*.
- Al respecto señala el autor: "Se pensó también que eliminada la trampa de la identificación con el personaje actor, frente al cual el espectador suele transferirse para compensar sus propias frustraciones, podría producirse una identificación con un grupo humano, con el pueblo que reemplazaba al protagonista

individual, poniendo en juego un viejo impulso atávico, el impulso de solidaridad de grupo que sobrevive en el inconsciente de cada hombre y al que la especie le debe su propia supervivencia. Y es precisamente la alienación individualista la que corrompe y posterga ese impulso" (Ibidem). Es en el film *Llosky Kaymanta* (*¡Fuera de aquí!*; 1977) donde Sanjinés aplica en profundidad este principio. Ya que, si bien en sus restantes películas el pueblo juega un importante rol, la confrontación entre protagonista y antagonista principales, (por ejemplo en el caso de *Jatun Auka*, *El enemigo principal*; 1974) introduce una mediación que concentra la atención de los espectadores, en la medida que en ella se establece el nudo del conflicto.

Como consecuencia de estos sucesivos pasos, surge el interrogante sobre cuál será la estética mas idónea, en términos de la selección de los códigos filmicos, para plasmar una concepción cinematográfica antinómica de la que guía al cine concebido como objeto de catarsis-consumo-contemplación.

En el plano-secuencia Sanjinés encuentra el instrumento que le permite arribar a un nuevo código, acorde con el sustrato ideológico que alienta su producción y con el universo cultural de los destinatarios de la misma. Por distintos motivos, otros realizadores que lo habían utilizado de manera sistemática hicieron del mismo un sello de su estilo (desde Micklos Jancksó y Orson Wells, hasta Ruy Guerra y Glauber Rocha). Sanjinés no acude al plano secuencia por razones estilísticas, sino en virtud de preocupaciones ideológicas y antropológicas.

Cabe señalar que la producción del *Grupo Ukamau* se desarrolló en medio de enormes dificultades y con una extrema pobreza de recursos económicos y técnicos. La mayor parte de sus películas fue rodada en comunidades distantes de los centros urbanos, aisladas en lugares inhóspitos e inmersas en sus tradiciones. Entre ellas, el temor a la reproducción de imágenes mediante la cámara y el origen "foráneo" del equipo de cineastas, que debió ganarse la confianza de los pobladores compartiendo sus ritos y creencias, no son cuestiones

fáciles. La utilización de dos cámaras simultáneas o de un gran metraje de película virgen para construir la continuidad de la obra mediante el corte plano / contraplano tuvo que ser descartada.

Por otra parte, la inclusión del grupo, o la comunidad, como protagonista y la reconstrucción histórica de tipo documental exigen tomas completas de las acciones, en escenas complejas en las que se logra el clima emotivo exacto, precisamente, por el libre correr de la cámara y su abstención de interferir en el curso de la realidad, tal como lo preconizaba André Bazin en su tesis del “montaje prohibido”. En este marco, los cortes y las posteriores repeticiones constituyen recursos que complican la resolución, tanto en materia creativa como de producción. Asimismo, la irrupción del primer plano mediante corte fragmenta la mostración de un hecho, subrayando la visión del realizador acerca del mismo que, de este modo, se transforma en el poder omnipresente que orienta la atención de los espectadores hacia los aspectos que a él le interesa destacar. En este caso, es probable que los aspectos relevantes para el realizador no serían los mismos que para los actores-espectadores de los filmes.

Al reflexionar sobre el tema del sentido de los códigos del lenguaje fílmico, que son, en definitiva, parte de los códigos culturales de cada sociedad, Sanjinés afirma que el primer plano es contradictorio con la perspectiva que él procura dar a sus obras. Mientras los primeros planos enfatizan cuestiones individuales o parciales, los planos generales, introduciendo posteriores acercamientos sin necesidad de corte mediante el plano secuencia, permiten a los espectadores reconocer la parte en el todo, lo individual por medio de lo social. Esta necesidad se torna imperiosa desde el momento en que las obras del *Grupo Ukamau* comienzan a realizarse de manera colectiva, con las comunidades que reconstruyen los hechos reales a narrar y participan en la elaboración del guión y como actores del film. La visión de los acontecimientos narrados introduce así la posibilidad de un punto de vista también colectivo, el que se trata de plasmar a través del plano secuencia.

Sanjinés llegó a estas conclusiones desde su particular forma de inserción en una realidad sociohistórica, tratando de responder a

las necesidades derivadas de una práctica político-cinematográfica específica y a las características culturales de los destinatarios de sus obras, antes que desde preceptos teóricos, estéticos o ideológicos de orden general. El conflicto cultural y social tajante entre las dos naciones que coexisten en Bolivia no admite mayores matices.

Sin embargo, sus observaciones de carácter antropológico, así como sus prácticas fílmicas y reflexiones, pueden considerarse un aporte fundamental a la construcción de una concepción sobre la invasión cultural, que muchos cineastas practican muchas veces de manera inconsciente. Esta idea depurada del plano-secuencia como portador de sentido es también una contribución significativa al análisis del lenguaje del cine en su relación con las culturas de la alteridad. Ella deja en claro que la violencia simbólica que suponen los procesos de invasión cultural a través del cine no residen solo, ni principalmente, en los “contenidos” que una obra cinematográfica transmite sino en la forma de transmitirlos.

La famosa frase de Jean-Luc Godard acerca de que la elección de un plano es una cuestión ética antes que estética, adquiere en este marco su más pleno y contundente sentido.

c) Brasil y la tentativa de refundar la industria; *Cinema Novo* y *estética de la violencia*

*“No hay nadie, en este mundo dominado por la técnica,
que no haya sufrido la influencia del cine.
Aún sin haber ido jamás al cine, el hombre sufre su influencia.
Las culturas nacionales en general no han resistido
una cierta manera de vivir, un cierto moralismo y, sobre todo,
el fantástico estímulo dado por el cine a su imaginación”.*

Glauber Rocha

Dos textos inaugurales de la producción teórica de Glauber Rocha: el *Manifiesto del Cinema Novo*, publicado a inicios de los 60s, y *Estética del hambre*, aparecido a mediados de la misma década, siendo

sumamente escuetos remiten a los interrogantes fundamentales de un cine en busca de su espacio y su identidad:⁴⁰

El *Manifiesto* aborda tres temas esenciales:

- a) La relación entre cine e identidad cultural nacional.
- b) La relación entre arte cinematográfico e institucionalidad industrial.
- c) La necesidad de una nueva estética cinematográfica capaz de dar cuenta, tanto de la identidad cultural de los sectores populares como de la ética social y política de sus autores.

Las tres cuestiones, aún no resueltas por el Nuevo Cine Latinoamericano, hacen referencia a una vasta tarea de descolonización del cine que ha de darse en tres planos: la cultura nacional, el control de las pantallas por el nuevo cine y la creación de una estética cinematográfica liberada de todo resabio de neocolonialismo.

La búsqueda de las raíces culturales nacionales pasa, indefectiblemente, por el campo de las luchas de los oprimidos frente a los sectores dominantes internos y exteriores. Pero ella requiere, de manera simultánea, de una organización de los cineastas para combatir, desde su propio frente, por la abolición de las relaciones de dominación del cine imperialista sobre el cine nacional. Asimismo, exige una profunda creatividad y originalidad en el campo de la estética, que pueda responder a ambas instancias: la originalidad de la propia cultura popular y la de una política cinematográfica que pueda hacerla irrumpir en el plano de la producción industrial y la difusión masiva.

40 La producción teórica fundamental de Glauber Rocha, dispersa en artículos y ensayos publicados en distintas partes del mundo, puede resumirse en: *Revisión crítica del cine brasileño*, publicado en editora Civilizacao Brasileira, Río de Janeiro, 1963; *Estética del hambre*, publicado por primera vez en la revista Civilizacao Brasileira N° 3, Río de Janeiro, julio de 1965; *No al populismo* (1969) y *Estética del sueño*, publicado en la obra *Revolución del Cinema Novo*, José Alvaro editor, Río de Janeiro, 1981. Existen además numerosas entrevistas, artículos y conferencias de Glauber Rocha en revistas y libros que también analizan su obra, editados en diversos países e idiomas.

Glauber Rocha no cree en el cine *underground*, ni se conforma con la creación artística marginal o en los bordes del sistema. Está plenamente convencido de que es un legítimo derecho, además de una obligación revolucionaria, el control de las pantallas nacionales por parte del cine que expresa los valores de la cultura nacional. Entendiéndose por ésta a la cultura popular, ya que la hegemónica es la (“alta”) cultura colonizadora. Apunta que en el cine, la colonización a veces procede adoptando ciertos símbolos populares, pero degradándolos en “populistas”, de modo de disfrazar sus intenciones comerciales y su verdadero carácter opresor.

“El Cinema Novo -explica Rocha- comienza a tomar el rostro propio del cine brasileño. Es por eso que insisto: aún si encontramos que la palabra está ya vieja, no podemos terminar con un espíritu que es más grande que nuestra voluntad. Pero los jóvenes deben saber que no pueden ser irresponsables frente al presente y frente al futuro, porque su anarquía de hoy puede ser la esclavitud de mañana. (...) La única manera de luchar es producir; quien no quiere ver esta realidad es ciego o idiota. Los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar al cine imperialista del mercado nacional. Si cada país del Tercer Mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado, un cine tricontinental revolucionario será posible”.⁴¹

Esta intención de no condenar de antemano a la marginalidad al cine político, en el sentido amplio del término, está también presente en las reflexiones sobre la estética cinematográfica. Por esta razón, Glauber ubica la batalla de los cineastas en dos frentes principales: el de las estructuras industriales de producción-distribución-exhibición del cine y en el de la creación. En éste, una nueva estética enraizada en la propia identidad cultural, pero sin concesiones folklóricas o populistas de un lado, ni vanguardistas europeizadas, del otro, sería la condición insoslayable para lograr los objetivos propuestos.

41 Referencia al Tercer Mundo: África, Asia y América Latina, cuya característica común está dada por haber padecido procesos de colonización y experimentado luchas de liberación.

Si no es fácil *inventar* en el campo de la estética cinematográfica, mucho menos lo es cuando se procura que dicha invención responda de manera estricta al “espíritu cultural” que es fuente de emoción, movilización y creación de un pueblo, para impulsarlo hacia estadios superiores de desarrollo en lugar de congelarlo en el folklore. Los límites de la creación se presentan así acotados de tal forma que la práctica del realizador que pretenda responder a este desafío ha de asumir el riesgo permanente de una búsqueda al borde del abismo; por eso el mandato es “ser antropófago y dialéctico”. Este enunciado constituye el núcleo de la producción teórica de Rocha.

- **Antropofagia dialéctica y estética de la violencia**

“El cineasta del Tercer Mundo no debe tener miedo de ser ‘primitivo’. Será solamente ingenuo si insiste en imitar la cultura dominante. Será ingenuo también si se vuelve chauvinista. Debe ser antropófago y dialéctico”.

Glauber Rocha

El mandato de ser *antropófagos* y *dialécticos* remite a las apropiaciones y resemantizaciones de la cultura hegemónica que practicaran las vanguardias modernistas brasileñas de principios de siglo. El mismo da cuenta, tanto de las contradicciones cobijadas por las prácticas del *Cinema Novo* y sus reflexiones fundantes, como de la existencia de vasos comunicantes entre la diversidad cultural y social de América Latina, en la que destacan las culturas de origen africano y los mestizajes y sincretismos entre lo autóctono y lo foráneo que han signado su historia. Estas manifestaciones de “lo popular” tienen una presencia viva en todo su universo simbólico: desde las creencias, fiestas y rituales, hasta la arquitectura, las artes plásticas, la literatura, la música, la religión, pasando por ciertos códigos no escritos que rigen las relaciones sociales. ¿Cómo estos rasgos no habrían de tener presencia en el cine?

En el manifiesto contra el populismo (*No al populismo*; 1969), Rocha critica por igual al cine comercial, populachero e ideológicamente

reaccionario, y al cine pretendidamente revolucionario. En particular, cuando éste, a partir de la exposición de las propias llagas, elabora un discurso mesiánico y paternalista procurando “inyectar” conciencia de clase al pueblo. Por tratarse de una conciencia de clase que es, en suma, la del artista pequeño burgués, este cine “revolucionario” se transforma también en reaccionario. Por tal motivo le producen espanto, por igual, la estética industrialista del cine-espectáculo de clase media para las clases medias, como la sub-estética populachera de la “chanchada” y la del realismo socialista que, con frecuencia, suele tentar al cineasta de izquierda latinoamericano.

Para Rocha, el realismo socialista, tributario de un proceso histórico europeo -la Revolución Rusa de 1917- y de la política de proletarización del arte encarada por Stalin, propugna una estética tan ajena a la cultura latinoamericana que su adopción acrítica constituye otra forma de colonialismo. Si aquel fue el camino elegido por Stalin para enfrentar la afrancesada cultura zarista y las vanguardias artísticas rusas de principios de siglo, al tiempo de asegurar el control ideológico de la producción artística, y conferirle al cine y al arte en general la función pedagógico-política de “culturizar” a las masas “incultas” dentro de los preceptos del marxismo-leninismo, nada de esto tiene que ver, obviamente, con las “condiciones objetivas” de América Latina.

En el mismo ensayo, plantea la tentación del cineasta de hacer un cine simple, en la creencia de que solo así podrá ser entendido por el pueblo, y afirma que esto

“es una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, ‘crear cosas simples para un pueblo simple’. El pueblo no es simple. Aun siendo enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que aun en la miseria poseen su filosofía, y pobrecitos, tienen solo la necesidad de formarse un poco de ‘conciencia política’ a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico. El primitivismo de este concepto

es todavía más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene por lo menos la valentía de saberse tal y justifica la 'industria del gusto artístico' con objetivos de lucro. El arte populista, en cambio, trata de justificar su primitivismo con una 'buena conciencia'. El artista populista afirma siempre: 'no soy un intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bello porque comunica', etcétera. Pero, ¿qué comunica? Comunica en general las alineaciones mismas del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que lo lleva a considerar la vida con desprecio".

Todas estas estéticas empobrecen la cultura y despolitizan, desde distintos ángulos, a su auditorio. Las dos primeras, por la vía de la negación de lo popular y la última, por conformar un "recetario" de fórmulas prefabricadas que fijan al receptor a su rol de espectador-consumidor conformista, bloqueando los procesos de análisis indispensables para una acción transformadora, más allá del espacio cinematográfico.

En suma, cualquier opción imitativa es siempre una forma de *ausencia* que, no solo escamotea al sujeto histórico concreto y su particular universo cultural, sino también bloquea su desarrollo en cuanto individuo, y el de la cultura de la sociedad, al impedir los procesos de búsqueda que dan pie a la innovación. Claro está que, para el creador, optar por este último camino implica construir su obra desde la demolición activa del corpus cultural del que se ha venido amamantando y, por consiguiente, asumir la creación y su propia experiencia de vida como un riesgo constante. Ruptura que procede por la voluntad de cambio, no solo respecto del mundo externo sino de las propias actitudes y valores, internalizadas de manera muchas veces inconsciente, donde el ejercicio de la crítica y la autocrítica permanentes son condición necesaria, aunque no suficiente, para garantizar el alumbramiento de lo nuevo.

La práctica de la antropofagia dialéctica remite así a la única sujeción posible en aquel proceso: la que en el acto de reconocimiento y

devoración de las propias ataduras -la cultura heredada de los opresores e internalizada por el individuo- reconoce el vínculo primordial que permite acceder al descubrimiento. Demitificación del poder del enemigo, mediante la representación ridiculizada de sus pautas culturales y construcción de la épica, y la poética de la nueva cultura liberadora forman parte del mismo movimiento dialéctico. Negación de la cultura de los opresores, afirmación que es propia de los oprimidos, y nueva síntesis que se expresará en una estética que, sin adherir a la primera ni someterse “populistamente” a la segunda, ha de provenir de la tarea creadora de los artistas, sin dejar de mantener con la última de ellas correspondencias profundas de sentido.

La *antropofagia dialéctica* está presente, tanto en la satirización carnavalesca de la cultura de las élites, cuanto en la reivindicación de todo aquello que de original y propio contiene la cultura de los sectores populares. De este modo, el quehacer creativo adquiere el significado de un acto chamánico que, de la fagocitación de los espíritus de los enemigos, extrae la sustancia para generar nuevos sentidos. Este acto de liberación supremo ha de ser necesariamente una construcción colectiva, en relación a la cual la obra adquiere el papel de *medium*. Al espectador le queda asumir el papel de *revelador*, en tanto co-partícipe del proceso antropofágico que, al enfrentarlo a su propia capacidad de creación, lo pone en diálogo con el mundo antes que con el campo artístico. Diálogo que, a su vez, posibilita establecer la interacción -o relación dialéctica- que nutre al arte.

Las reflexiones que conducen a la proposición de la “estética de la violencia” son de orden sociológico, antes que estético, y están estrechamente relacionadas a las arriba expuestas. Ellas establecen una doble dicotomía: colonizador/colonizado, cultura “civilizada”/ cultura latinoamericana, donde los primeros términos de cada par se interrelacionan entre sí.

La idea central es la necesidad de una estética latinoamericana original, que responda a las particulares condiciones históricas, sociales,

políticas y culturales de sus pueblos. Estas pueden sintetizarse en una situación, también original con respecto a la cultura “civilizada” de los países del primer mundo: la “cultura del hambre”.

Pero el hambre latinoamericana no es solamente, en palabras de Glauber, “un síntoma alarmante de la pobreza social; es la ausencia de su sociedad”. Esta ausencia que remite a la situación histórica de colonización que padece América Latina, dado que a lo largo de su historia lo único que han cambiado son los colonizadores y los métodos de colonización. Situación que no se resuelve con planes técnicos, por más bien formulados que estén.

Las consecuencias de los fenómenos sociales y políticos, que la *cultura del hambre* expresa, son la esterilidad (creativa) y la histeria (de algunos creadores). Pero superar la impotencia y la frustración contenidas en dicha cultura y la situación de colonización, solo pueden provenir de “un esfuerzo tiránico, autodestructor”. Este esfuerzo deconstructivo se refiere al colonizador que los cineastas y artistas han introyectado, el que se expresa en la imitación o el paternalismo, y a veces en la parálisis, por carecer de los medios adecuados y por la subestimación de la propia cultura. También apunta a la demolición de una lógica que, al enmascarar el hambre bajo las luces del espectáculo, o al exhibir las llagas y miserias de los seres humanos que lo padecen con pintoquesismo, lo niega. Por este otro camino se vuelve otra vez a la ausencia.

El impulso autodestructor es inherente a la cultura del hambre del colonizado, ya que ésta es, en esencia, violencia y supone la presencia de otra lógica y concepciones del mundo distintos de la lógica y concepciones del colonizador, o de la cultura “civilizada”. No es este un asunto meramente formal. “La más auténtica manifestación del hambre es la violencia”, puntualiza Rocha. Es preciso que la violencia que se expresa en la mendicidad social, en la mentira política y en la imitación caricaturesca de la (“alta”) cultura del colonizador, sea liberada en toda su potencia autodestructora en cada una de estas instancias y que, a la vez, pueda ser creadora de lo nuevo.

“El comportamiento normal de un hambriento es la violencia (pero esta violencia no es por primitivismo); la estética de la violencia, antes de ser primitiva es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado”. La *estética de la violencia* no apela a la comprensión o la benevolencia del colonizador, para que él entienda o se haga cargo de las causas, que le competen, de esta *cultura del hambre*. Se trata de una estética que, al constituir la auténtica expresión de la violencia, impone su presencia al colonizador. Esta presencia es, asimismo, un acto de amor, no de odio. Amor brutal -como el impulso que lo genera- pero amor al fin, en tanto rompe el círculo vicioso de la contemplación y la complacencia -del hambre- por parte del colonizador y el colonizado y apunta a la transformación de ambos. Esta concepción de resonancias fanonianas remite también a la teoría humanista cristiana del pedagogo Paulo Freire, aplicada al campo de la alfabetización y la educación popular.

Se trata entonces de crear y producir asumiendo plenamente el contexto socio-cultural e histórico propio, con las contradicciones y limitaciones propias del mismo. Rocha finaliza su alegato afirmando: “Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre y que padece, por lo tanto, de las debilidades propias de su existencia particular”. Esta idea se complementa con otra del trabajo antes referido de Rocha (*No al populismo*):

“Entre nosotros, nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras, que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político. El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador. Si el complejo de culpa de los artistas de la burguesía los lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de esa conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, el único camino de salida está en oponerse, por medio de la agresividad impura de su arte, a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación”.

Se trata de “perder el respeto religioso por el cine” tal como lo concibe la institucionalidad burguesa, de no pedir permiso para innovar,

“hacer filmes baratos, bárbaros, explosivos, radicales, antinaturalistas y polémicos; un cine guerrilla, como única forma de combatir la dictadura del cine imperialista y la demagogia del cine socialista”.

Los principios de Rocha arriba esbozados establecen dos puentes fundamentales. Por un lado con las formulaciones de Getino y Solanas, del *Grupo Cine-Liberación* de Argentina, consustanciados con la estética de la violencia a la que legitiman, desde el marco teórico proporcionado por Sartre y Fanon y, por el otro, con la tesis del “cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa, poco comprendida en sus vastos alcances, dentro y fuera de América Latina.

d) Cuba: revolución, construcción de la industria y *Cine Imperfecto*

*“El cine actual basa toda su dramaturgia en la
división cristalizada del talento.*

(...) No se trata de democratizar la mediocridad.

Superar la división cristalizada del talento es superar sus artificios.

*El cine, como la vida, tiende a democratizar las posibilidades
sin tener en cuenta la desigualdad de las situaciones.*

La búsqueda del cine popular es la búsqueda del cine.

Como la búsqueda del hombre nuevo es la búsqueda del hombre.

La búsqueda es descubrir lo que existe en lo que todavía no existe

Descubrir no es inventar.

*El cine popular está en las potencialidades del cine actual,
como el hombre nuevo está en las potencialidades
del hombre de hoy.*

*(...) La cultura no es la cultura, la cultura es **las culturas**. (...)*

El cine popular busca devolver el cine al cine.

Devolver el cine al cine es devolver el hombre al hombre.

Ambas operaciones exigen superar la división autor-espectador.

Ambas operaciones las hacemos todos o no las hace nadie.

*Nadie puede hacerlas por nadie. Son operaciones indelegables.
El objetivo de la vanguardia es garantizar este objetivo”.*

Julio García Espinosa

Los ejes principales por los que transitan las reflexiones de Julio García Espinosa, que lo llevan a plantear la tesis del cine imperfecto, son:

- a) La relación arte-individuo-sociedad.
- b) La creación cinematográfica en los países subdesarrollados y el papel del cineasta revolucionario.
- c) La responsabilidad del director en la relación con el público.
- d) La nueva poética y la nueva estética del cine popular.

El texto clave de Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969), desarrolla de una manera inquisitiva los puntos esbozados en su ponencia de Pésaro. Este ensayo ofrece un enfoque original en varios aspectos.

El autor plantea la necesidad de una remoción de los supuestos sobre los que se venía asentando la práctica cinematográfica en su país:

“No puede existir un movimiento revolucionario que subordine su iniciativa a las contradicciones burguesas, como no puede existir un cine revolucionario que dependa, o que dialogue con la buena conciencia burguesa”.⁴²

42 *Por un cine imperfecto*, escrito en diciembre de 1969, se difundió en la Sexta Muestra Internacional del Nuevo Cine, en Pésaro, Italia (junio de 1970) y fue publicado por primera vez en la revista *Hablemos de cine*, N° 55-56, Lima, diciembre de 1970. Enseguida fue objeto de controversias e intenso debate y publicado en varios medios especializados de América Latina y el mundo. Los siguientes trabajos de Julio García Espinosa siguen el mismo derrotero provocador e irónico: *En busca del cine perdido*, *Intelectuales y artistas del mundo entero desuníos!*; Carta a la revista chilena *Primer Plano* (o *Desarrollar una cultura nueva con el cadáver de los últimos burgueses*) publicado por primera vez por la colección *Cine Rocinante* del Fondo Editorial Salvador de la Plaza, Caracas, 1973; Una imagen recorre el mundo, publicado inicialmente en Editorial Letras Cubanas, en 1979. Además de

Se trata, en suma, de la búsqueda de un nuevo interlocutor, sin cuyo concurso se presume improbable que el cine haga efectivo su aporte a la construcción de la sociedad y cultura futuras. Por ello, antes que una nueva estética, el autor plantea la necesidad de un cine acorde con las exigencias de una nueva cultura.

En cuanto al rol de los cineastas revolucionarios, García Espinosa hace una crítica a la actitud de “pureza- pereza masoquista” en que se debate la intelectualidad de izquierda que, inmersa en la contemplación de su propia crisis interna, deja de atender que el enemigo sigue siendo: “(...) el capital nacional y extranjero, las oligarquías y el imperialismo, sobre todo el imperialismo norteamericano”.

Según el realizador, esta crisis de la izquierda ha derivado hacia

“la afirmación de una mentalidad reformista pequeño-burguesa, justamente en el momento en que la realidad ofrece las condiciones objetivas para dar el golpe de gracia” (a esa mentalidad). Entonces propone: “La acción debe ser doble: política y cultural. Pero la revolución cultural no significa agrandar la importancia de la superestructura. Una superestructura que únicamente dialogue consigo misma no solo peca de narcisismo, sino también corre el peligro de morir de aburrimiento. La revolución se hace en la lucha directa. También en el cine”.

Es función del cineasta revolucionario establecer una jerarquía de problemas que se corresponda con los intereses del proceso revolucionario. Dentro de esto no se descarta la posibilidad de oponer la cultura nacional a la extranjera, “siempre que no se olvide el hecho de que muchos aspectos de esta cultura nacional se han producido por el colonialismo”. Ante ello se impone procurar las vías para concretar una decisiva y esencial participación directa del nuevo interlocutor.

numerosas entrevistas publicadas en diversas revistas, entre ellas las Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado, revista Octubre. N° 2-3, 1975, México.

Este público ha dejado de ser la clase media o la burguesía nacional -destinatarios tradicionales del cine pre-revolucionario- en tanto han pasado a ocupar su lugar, no ya como simples consumidores, sino en tanto sujeto central de la actividad cinematográfica revolucionaria, "las masas revolucionadas de América Latina" y, por supuesto, de Cuba.

Varios condicionantes extra-cinematográficos concurren a la voluntad política de forjar una industria cinematográfica nacional.

La existencia de una población, en su mayor parte analfabeta, no solo pobre, sino también conformada por vastos sectores marginales, cuyas pautas de vida y valores se perciben como obstáculo para su incorporación al proceso de cambio en curso; la situación geográfica insular de Cuba -que el bloqueo de los Estados Unidos procurará transformar en aislamiento-; la inexistencia de antecedentes industriales en el cine producido de manera aleatoria antes de la Revolución, contrariamente a los países de la región que habían desarrollado tempranamente sus cinematografías (como Argentina, Brasil y México). Estos factores, entre otros, incidirán para que la construcción de una industria del cine pasara a ser concebida como una herramienta política fundamental. Dar presencia y visibilidad al proceso revolucionario cubano, en América Latina y el resto del mundo, fue uno de los principales objetivos de la política cinematográfica puesta en marcha por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos -ICAIC- desde su fundación, inmediatamente después haber triunfado la Revolución.

García Espinosa explica qué entiende por un cine que aporte a la construcción de una nueva cultura o a una revolución cultural, definiendo la proposición generativa de todo su sistema teórico: *el arte como actividad esencialmente desinteresada del ser humano*. De esta proposición se derivará la propuesta de un cine imperfecto.

La crisis del arte contemporáneo devendría de la contradicción entre el ideal -o "deber ser"- del arte como actividad desinteresada; una

práctica ligada a la vida de todos los seres humanos y no solo ejercida por especialistas y, por otra parte, la imposibilidad de concretarlo:

“(...) Podemos entender que el arte es una actividad desinteresada del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es un trabajador. El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo. De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad ‘desinteresada’ y los que pretenden justificarlo como una actividad ‘interesada’. Unos y otros están en un callejón sin salida”.

Poco proclive a aceptar, tanto los preceptos del *realismo socialista* como los de las vanguardias estéticas europeas, García Espinosa aporta nuevas ideas al viejo debate entre los partidarios de *l’art pour l’art* y los del arte en función social:

“Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una ‘actividad desinteresada’, que podamos decir que el arte no es propiamente un ‘trabajo’, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales”.

Esta certidumbre remite a la contradicción esencial entre actividad artística y sociedad de clases, en tanto es en esta última que ubica la causa de que el arte no pueda realizarse como quehacer desinteresado y, por consiguiente, no practicado exclusivamente por especialistas. El cine imperfecto se origina en esta limitación, por lo que el significado que García Espinosa adjudica al término “imperfección” no es, por cierto, el de una proclama en favor de un cine “mal hecho”, como le

atribuyen algunas interpretaciones literales o pedestres. Por ejemplo, el artículo del periodista chileno Amílcar G. Romero, publicado por la revista Primer Plano, *El culto de la antiestética*, que motivara su famosa carta de respuesta.

El autor apela a Carlos Marx para explicar las razones que impiden realizar la utopía de un arte no elitario, no practicado exclusivamente por artistas sino simplemente por hombres; un arte desinteresado y, por consiguiente, el único que podría denominarse “perfecto”.

En primer lugar, existe una división del trabajo cristalizada y opresora, entre trabajo intelectual y trabajo manual. Ello se vincula con la escisión entre materia y espíritu que adjudica a la primera (cuerpo: clase obrera) las funciones “más bajas” y al segundo, (mente: clase intelectual) las “más elevadas”. Esta reificación del trabajo intelectual y la subvaloración concomitante del trabajo manual, que apuntala la tarea de dirección hegemónica de la sociedad por las clases dominantes, es uno de los pilares sobre los que se apoya la alienación.

El arte es una de las mercancías-fetiche⁴³ por excelencia, ya que en él se explicita con claridad meridiana una división del trabajo de carácter opresor; causa y, a la vez consecuencia, de la sociedad de clases y de la explotación del hombre por el hombre. En tanto coto privado vedado a los no iniciados, la actividad artística así concebida consume una serie de fracturas no menos importantes que la primera, como ser las existentes entre ética y estética, arte y vida social, arte y ciencia.

43 El concepto de fetichismo de la mercancía enunciado por Carlos Marx se vincula al de alienación. A grandes rasgos supone el proceso mediante el cual las que en realidad son relaciones humanas, sociales (de producción) aparecen ante los ojos de los hombres despegadas del producto de su trabajo por el capitalismo, como relaciones entre cosas o mercancías. De esta forma, los individuos inmersos en esas relaciones de producción no pueden identificar el origen del valor de las mercancías (“el trabajo socialmente necesario para producirlas”). Al verificarse la expropiación del producto de trabajo social humano -“plusvalía”- por parte del capitalista, las mercancías producidas adquieren autonomía con respecto a los hombres que las produjeron, generando una percepción distorsionada de la realidad, que contribuye al afianzamiento de las relaciones de explotación, en tanto ella lleva al endiosamiento del capital. El producto del trabajo humano es así transformado en “mercancía-fetiche” a los ojos de los hombres.

García Espinosa tiene la conciencia de que el artista -y particularmente el cineasta- forma parte de una minoría privilegiada. Esto lo lleva a interrogarse:

“Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos? ¿Qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de ‘proyectar’ con independencia de la planta matriz hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces -se responde- no solo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase el verdadero sentido de la actividad artística (su carácter desinteresado)”.

Terminar con el criterio del arte como actividad interesada es algo que se logrará cuando se concluya con el concepto de arte como actividad “elitaria” y con la realidad socio-económica y política que lo sustenta. Sin embargo, para García Espinosa existen indicios favorables:

“Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados”.

Ello equivale a plantear la emergencia de una práctica artística dirigida a la desaparición del arte como actividad fragmentaria del hombre, y del artista como sumo sacerdote de la misma. Sacerdocio que, lejos de quedar apegado al altar de la “estética pura” como se pretende, solo sirve a la reproducción del sistema. Esta es la agonía en la que se debate el artista:

“La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero, ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?”

Desechar este objetivo fundamental implica admitir, como hecho positivo, el actual rezago en el desarrollo del arte con respecto al ocurrido en otros órdenes del quehacer social. Rezago que, indudablemente, repercute en todos los niveles de formulación de la obra, estéticos y conceptuales.

A diferencia de los teóricos/cineastas de otros países de América Latina, cuyo quehacer se desenvuelve por entonces en la oposición o la resistencia al poder instituido, García Espinosa es parte de un poder en proceso de institucionalización. Su preocupación es avanzar desde la teorización en torno al cine y el arte en general hacia las líneas directrices de una política cultural. Guiadas por esa preocupación, más implícita que explícita, sus elaboraciones adquieren la dimensión de un programa y, en este sentido, son sumamente audaces para la época. Ellas anticipan ciertos postulados sobre la denominada “democracia cultural”, que la UNESCO asumirá frente al, hasta entonces vigente, paradigma de “democratización de la cultura”, referido a la más amplia difusión posible de la cultura artística, obviamente producida por especialistas.

Al respecto afirma el autor:

“El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas ha hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso ‘deselitario’. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en co-autores, sino en verdaderos autores”.

Llegado a este punto, surgen nuevos interrogantes. Si el arte no es una actividad de especialistas, sino de los hombres en general, si su realización no pasa por el plano de la conciencia -que García Espinosa califica de "tierra prometida del arte burgués"- sino por el de la existencia integralmente concebida, dentro de la cual su práctica es una necesidad más del ser humano -que la sociedad opresora le niega satisfacer- entonces, "¿qué es la cultura artística?" Para dar respuesta a este interrogante aborda el significado que adquiere "la alta cultura" en el contexto histórico contemporáneo, desde la perspectiva de un país periférico.

García Espinosa incursiona así en el debate iniciado por la Escuela de Frankfurt y retomado a lo largo del siglo XX, tanto desde las vertientes neomarxistas como del lado de la sociología funcionalista norteamericana, sobre la división de la cultura artística en los tres controvertidos campos: alta cultura o arte erudito, cultura de masas y cultura popular.

Concluye entonces que la alta cultura es, en definitiva, la promoción de una espiral de autofagocitación; una práctica artística que deviene parasitaria, en tanto se ejerce desde los especialistas para los especialistas y cuyo caso paradigmático son las vanguardias. De allí que se plantee el interrogante de: si realmente lo revolucionario -artísticamente hablando- no sería acaso la práctica tendiente a la superación de concepciones y modos de producción minoritarios. En lugar de perseguir *in aeternum* la "calidad artística" de la obra, para que todos tengan el gusto de unos cuantos, pero siempre en su rol de consumidores-espectadores, es preciso que todos puedan ser creadores de cultura artística.

Explica después su valoración de la cultura popular y traza una línea divisoria entre ésta y la denominada cultura de masas: "¿Dónde reside el punto de arranque, en el terreno de la creación artística, para pasar del arte de unos cuantos al arte de todos?" Y a continuación afirma:

"El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido es una posibilidad de todos en condiciones de igualdad.

Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular. El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. (...) Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas”.

Obviamente, descarta que sea a partir de la cultura de masas que se pueda acceder al arte como quehacer integrado a la práctica social del hombre.

En cambio, en el campo del arte popular descubre dos características básicas de esencia anti-dogmática y anti-elitaria. Una de ellas consiste en que es únicamente en el campo de la cultura popular, en tanto creación colectiva, donde la línea demarcatoria entre receptores y creadores se diluye, dado que sus roles son intercambiables:

“El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo receptores y viceversa. No existe entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida...”

Aclara que el arte culto también diluye, a su modo, esta distancia cuando ha logrado alcanzar un nuevo interlocutor: el mismo núcleo de los artistas y eruditos en el cual basa la conquista de mayores grados de libertad expresiva.

Por este motivo, no se trata de confrontar estas dos concepciones del arte y del artista, sino de fundirlas en una sola, indicando que en ello reside la gran tarea revolucionaria en el terreno de la cultura.

La segunda característica ejemplar que presenta la cultura popular es la de hacer de la práctica artística una actividad más, dentro de las múltiples que conforman la vida humana:

“La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino como hombre”.

Estas dos características serán las que permitirán superar las restantes escisiones, entre arte y vida, arte y sociedad, arte y ciencia, ética y estética. A la par de cuestionar la concepción iluminista del arte y la cultura, heredada de la tradición occidental -el valor de eternidad de la obra de arte y la serie de mitificaciones sobre las que descansa tal criterio-, señala el camino a seguir para arribar a un arte desinteresado o perfecto: la cultura popular.

El arte moderno ha iniciado el camino de la democratización del arte, sostiene el autor. Refiriéndose básicamente a la plástica, enumera las innovaciones introducidas en este sentido: las esculturas de hielo que se derriten ante la vista del público, la pintura collage que incorpora residuos a la obra artística, las célebres obras del *Pop Art* que introducen la simbología de lo cotidiano en el mundo de la estética y, en sintonía con Walter Benjamín, agrega las posibilidades que brinda el desarrollo científico-técnico al permitir la reproducción mecánica del arte. Las copias de un film constituyen el más reciente y típico de los casos. La televisión también aparece cuestionando el valor básico de eternidad adjudicado a la obra artística, desde la visión sacralizadora de las academias.

Esta marcha democratizadora: la superación de la visión mitificada y elitaria del arte, el desplazamiento de la obra única concebida para la contemplación eterna (“el aura”, en palabras de Benjamin) por la reproducción mecánica del original, facilitada por la técnica y la aparición de la obra efímera sujeta a las contingencias de la vida, señala la irrupción de la inconclusión o, si se quiere, de la “imperfección” en el terreno de la creación artística.

Esta imperfección es la que hará realidad un arte verdaderamente democrático, cuando las innovaciones dejen de pertenecer solo al terreno de la estética o de la tecnología y se integren a la vida misma. En este sentido da un ejemplo clave:

“El ‘camp’ y su óptica (entre otras) sobre lo viejo es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el ‘camp’ los rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos”.

He aquí la gran fragmentación que debe ser superada, la escisión por excelencia, la que existe entre ética y estética, que aún no permite la fusión del arte en la vida misma.

Para García Espinosa, esta división solo podrá ser transformada por la revolución, por lo cual sostiene:

“Por eso, para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre”.

Esta aseveración -emparentada con la postura del grupo Cine Liberación, de Argentina, que atribuye a la *liberación* la cualidad de máxima expresión cultural- remite, asimismo, a la alegoría poética de la política formulada por el peruano José Carlos Mariátegui en su lucha contra la ortodoxia stalinista de su país: “La revolución no es calco ni copia sino creación heroica”. Ortodoxia, por otra parte, también existente en Cuba y con la cual confrontaban buena parte de los artistas e intelectuales revolucionarios.

La coincidencia con el *amauta* peruano no es casual. No es una cuestión menor en este aspecto la reivindicación de las culturas populares nacionales que efectúa el autor, hecho que plantea una contradicción con los principios políticos del “internacionalismo proletario”, contracara necesaria del “universalismo”, de cuño eurocéntrico, en las dimensiones cultural y estética. En este punto se revelan las coincidencias entre las élites intelectuales y artísticas latinoamericanas, de raigambre liberal y la ortodoxia marxista-stalinista, dado que para ambas toda alusión a la cultura nacional o a la identidad cultural popular es descalificada como sinónimo de un chauvinismo populista o simplemente de fascismo.

En relación a este tema se interroga García Espinosa: “¿Cuál es la belleza? ¿Existe acaso un sentido único y universal de lo bello?” Por supuesto que no. Esto lleva directamente a la necesidad del interculturalismo y, consiguientemente, a la importancia de la diversidad cultural, la cual supone una valoración de las culturas particulares y de las identidades culturales nacionales. Esta aseveración, que lo aproxima a los filósofos románticos alemanes que habían reaccionado contra el *Iluminismo*, resulta inconcebible desde la perspectiva de un marxismo dogmático.

Curiosamente -o no tanto-, la originalidad de las elaboraciones teóricas y la producción filmica con la que García Espinosa las lleva a la práctica fueron escasamente comprendidas en Cuba y en América Latina, tanto por la izquierda como por buena parte de la crítica erudita. Posición ésta que el autor criticó con penetrante ironía: “Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo ‘ismo’, tampoco está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre”, entonces el mayor peligro que corremos (los países periféricos o subdesarrollados) es el de querer disfrazarnos de “hombres cultos” en el sentido tradicional que le adjudica al término la concepción iluminista de la cultura.

“Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica ‘elitaria’ en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras literarias y filmicas no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo, el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos”.

Pero, ¿qué puede impedir que América Latina reproduzca el ciclo de la cultura europea, de una manera mimética y tan absurdamente imitativa que suele derivar en la caricatura? García Espinosa vuelve a afirmar

que solo la revolución permitirá fundir arte y vida, ética y estética, conciencia y existencia, terminando con los “ismos” y la concepción elitaria de la cultura artística como objeto de contemplación, para unir práctica histórica y quehacer artístico. Esto evitaría recorrer los “caminoes que ya han sido recorridos exhaustivamente, limitando en lugar de acrecentar las potencialidades humanas y artísticas”.

Vuelve a reafirmar el derecho a la diversidad de las culturas particulares y la importancia de las mismas desde la perspectiva revolucionaria, propinando un cachetazo al dogmatismo político:

“Para ese futuro cierto (la revolución) para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países en nuestro continente. Cada parte, cada manifestación artística deber hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales”.

En relación a la nueva realidad del cine cubano en particular, sostiene:

“Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad, será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión”.

Aunque reconoce que esta concepción plantea problemas a una nueva política cultural, ya que parece inevitable que sigan formándose cineastas -especialistas- y que las anteojeras del dogmatismo continuarán, se trataría de asumir la especialización artística como una etapa transitoria.

En los perfiles que traza de la nueva poética reside otra de las claves para la comprensión de la propuesta de un *cine imperfecto*. ¿Cómo será entonces esta nueva poética? ¿Qué función habrá de cumplir?

García Espinosa recuerda que, si la división entre cultura artística y cultura científica proviene de atribuir a la primera la parte espiritual de la sociedad y a la segunda la representación de su cuerpo, el rechazo de nuestra tradición cultural hacia la materia estaría en la base de la perpetuación de tal división. No obstante, la misma es ficticia, porque el alma está en el cuerpo, el espíritu en la vida material, el fondo en la superficie y, en términos artísticos, el “contenido” en la “forma”, como dos partes de una misma realidad inescindible. De allí que la nueva poética, al eludir las viejas dicotomías y apuntar a liberar al arte de sus actuales servidumbres para tornarlo, efectivamente, una actividad desinteresada -única posibilidad de “perfección” reitera-, tendrá que ser “ante todo y en primera instancia: una poética interesada, un arte interesado, un cine consciente y resueltamente ‘interesado’, es decir, un cine imperfecto”.

Porque,

“un arte desinteresado, como plena actividad humana, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte, hoy, debe asimilar una cuota de trabajo, en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte. La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: no nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos, como diría Glauber Rocha”. (Alusión a la célebre frase del realizador brasileño: “El neurótico puede hacer arte, pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos”).

Esta nuevapoética cinematográfica -aún necesariamente “interesada”- debe abordar los problemas de los lúcidos, porque la función esencial que ella habrá de cumplir será la de contribuir a la liberación de los medios privados de producción artística para construir la posibilidad de un arte desinteresado, cuya necesidad emerge de un imperativo ético, antes que de un mandato estético.

Por ello no se trata de “educar” -paternalistamente- el “gusto del público” para introducirlo en la “liturgia” del arte cinematográfico, siempre en el

rol de público. De lo que se trata es de gestar las bases, materiales y espirituales, productivas y poéticas, para acabar, no con el arte sino con el espectador. La meta es, entonces, derribar las barreras -materiales y simbólicas- que separan a creadores y espectadores.

La poética del cine imperfecto se dirige a cumplir las siguientes funciones básicas:

- a) “Hallar un nuevo interlocutor, el cual está dado por los que luchan, por aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar revolucionariamente”. Esto no significa restringir el campo de la creación artística cinematográfica, ni “fabricar” un nuevo público, ya que, por el contrario, “en estos momentos existe más público para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho público”.
- b) Más que respuestas concluyentes -ejemplos morales dignos de ser imitados (al estilo del realismo socialista), o mera descripción (cine de denuncia dirigido a quienes ya padecen y conocen los problemas denunciados)-, la nueva poética para este nuevo interlocutor exige, ante todo, “conocer los procesos de los problemas” que éste vive. Aquí se plantea una dificultad, puesto que mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. “Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera *a priori* el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo” (Subrayado del autor). En esto se opone, tanto a los postulados teóricos del neorrealismo italiano, cuanto a los adoptados por el *Cinema Novo*, el grupo *Cine Liberación* y otros actores relevantes del cine político latinoamericano que se inclinan por el análisis.
- c) En coincidencia con la “obra abierta” propugnada por *Cine Liberación*, la poética del *cine imperfecto* es la que procura

un cine de preguntas antes que de respuestas concluyentes o acabadas sobre cualquier tema que aborde. El cine imperfecto es, a la vez, una respuesta -transformadora- a una situación dada y una pregunta que habrá de encontrar respuestas a lo largo de su desarrollo. "Es lo contrario a un cine celebratorio, autosuficiente y contemplativo; es opuesto a un cine de resultados. Lo contrario a un cine que ilustra 'bellamente' las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Puede utilizar el documental o la ficción, o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar al cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son esas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos, no son estas las batallas ni las polémicas que le interesa librar".

- d) El *cine imperfecto* -en concordancia con los postulados de André Bazin- implica sumergir al cine en la corriente de la vida humana. Como ella, sostiene García Espinosa, "puede ser también divertido, tanto para quien lo hace como para el nuevo interlocutor. La lucha no se desenvuelve al margen de la vida, sino dentro de ella, los que luchan no lo hacen para después vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aun en la fase más extrema, como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida como en la lucha hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega".
- e) Por ello, el *cine imperfecto*, demanda una transformación integral de los procesos que van de la producción a la apropiación de las obras, ya que debe procurar la abolición de las *convenciones exhibicionistas*, tanto en el sentido de los circuitos tradicionales de exhibición, como en lo que respecta a la mitologización de quienes lo hacen. "Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay que dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar desde ahora, conjuntamente con sociólogos, dirigentes

revolucionarios, psicólogos, economistas, etc. Por otra parte, el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios”.

Se trata, en suma, de liberar a la obra filmica, y a su proceso de producción-apropiación, de las ataduras que la someten a la exclusiva categoría de espectáculo. Tales ataduras son de diverso orden: ideológico-conceptual, dramático, técnico, económico, estético, etcétera. De donde la cualidad de imperfección también devendría de concebir a la obra, en lugar de como producto cerrado o resultado de un proceso de creación individual, en las cualidades del cine para la mostración misma de ese proceso, de modo de poder compartirlo con espectadores-creadores. Es obvio que para lograrlo, la lucha contra los convencionalismos y mitificaciones que rodean a la producción cinematográfica debe abarcar por igual a los instrumentos estéticos que a los técnicos y productivos. Por ello:

“el énfasis de la práctica cinematográfica debe desplazarse de los medios técnicos y estéticos hacia la liberación total de la expresión, anteponiendo los fines a los medios con que se cuenta para plasmarlos”.

La proposición que ha dado pie a interpretaciones reduccionistas es la que se refiere al nuevo concepto de calidad artística por el cual aboga García Espinosa:

“Al cine imperfecto no le interesa más la calidad, ni la técnica. Lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en un estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos ‘el buen gusto’. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. 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’ minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? (...) El cine imperfecto no debe olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer

como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un 'ismo' por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas".

Si bien el sustento de este nuevo concepto de calidad es ético e ideológico antes que estético, son innegables sus consecuencias en este campo, dado que la apertura de la expresión cinematográfica a la diversidad -para que florezcan "mil flores distintas"- es indelible de la selección e instrumentación de las múltiples opciones que ofrecen los códigos del lenguaje audiovisual y los recursos técnicos que los plasman. Como bien lo señala el autor, dichos recursos son técnicas expresivas, discursivas y poéticas, dramáticas y estéticas, e implican restricciones y oportunidades, en tanto "se abren como un panorama aún inexplorado para el cineasta". Concretar la invitación a explorar este panorama depende, en última instancia, de la posición ético-política del creador -o del compromiso- en relación a su circunstancia histórica y a su propio campo de creación.

Sin ingenuidad, el autor advierte que el *cine imperfecto* demanda un nuevo perfil de cineasta

"que procure, antes que la realización de obras consagratorias y la suya propia como 'artista', la de trabajar para liberar al arte de las cadenas que actualmente lo aprisionan, en tanto práctica profundamente elitaria".

Este perfil se corresponde con el de un militante, antes que con el del artista formado dentro de la concepción iluminista de la cultura, de raíz profundamente autoritaria y elitista.

El Nuevo Cine Latinoamericano es un *Cine Imperfecto*

Se ha cuestionado a *Por un cine imperfecto* el haber pretendido atentar contra el "sacrosanto" dominio de la técnica y los valores estéticos consagrados, en pro de un cine "mal hecho". En su carta a la revista chilena *Primer Plano* y en los posteriores escritos compilados en el libro *Una imagen recorre el mundo: En busca del*

cine perdido, Intelectuales y artistas del mundo entero: desuníos!, Cine latinoamericano: ¿realidad o ficción?, Sobre las escuelas de cine y televisión, Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y T.V., Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado (entrevista), Cien años de lucha por la liberación, Sobre cine y literatura, García Espinosa profundiza y amplía el panorama de sus reflexiones, volviendo a señalar la necesidad de un cine apto para transformar la conciencia y las condiciones de existencia de los pueblos, también en este sentido “interesado” o “imperfecto”.

Como síntesis de estas elaboraciones cabe destacar:

- El universo de las opciones cinematográficas, según la realidad de los países sub-desarrollados, no se dirime entre un *cine espectáculo* para consumo de los sectores medios y bajos y por otro lado, un *cine artístico*, elitista, para la burguesía ilustrada, sino en un cine verdaderamente popular. Esto es, un cine dirigido a las masas en lucha, en función de contribuir a desarrollar esta lucha en sus distintos niveles. Esto no excluye que este cine pueda también tener otros destinatarios, clases medias, por ejemplo y cumplir objetivos complementarios de los primeros, como ser los de concientización de dicha clase. Luego, un cine interesado y por lo tanto imperfecto se define por su carácter de proceso inacabado en relación a los procesos que vive el pueblo, teniendo en cuenta que la dicotomía que divide al campo cinematográfico entre *cine comercial* y *cine artístico*, también se expresa en otra división a superar, la que existe entre documental y ficción.

“El cine documental se ha visto casi siempre como el cine que intenta reflejar la vida cotidiana; el de ficción, como la vida en sus momentos excepcionales. En realidad, esta doble intención no es patrimonio aislado de ningún género, de ningún tipo de cine, sea éste documental o ficción, comercial o artístico. En general, el cine se esfuerza siempre -el comercial con menos pudor- por reflejar la vida como momento excepcional. Este es uno de sus grandes y poderosos incentivos. Pero no hay que

echarle la culpa al cine. El cine lo único que hace es ratificar un concepto, una actitud que existe ya en la realidad. El cine es una opción más entre las muchas que la gente busca como posibilidad de vida diferente, de verdadera vida; vida que se le aparece siempre como dada en los momentos excepcionales y jamás en la vida cotidiana (...) Y es que nuestra realidad -pasada y presente- está formada tanto de vida cotidiana como de momentos excepcionales”.

Para el cineasta revolucionario,

“No se trataría, sin embargo, de cocinar simplemente un brebaje con ambas. Sino hallar lo que hay de cotidiano en la vida excepcional y de excepcional en la vida cotidiana, sin disfraces ni apoyaturas ajenas, desde luego. Y sobre todo, no contribuyendo a ratificar la opción de vida excepcional como la única posibilidad de vida plena, que es ahí donde radica el verdadero mecanismo de evasión del cine”.

- El *cine imperfecto* tiene carácter de tal porque no busca fundar una nueva estética cinematográfica, sino aportar a una verdadera revolución cultural como única posibilidad de arribar a la misma. Esta revolución cultural comprende a la dimensión conceptual de las obras y a los aspectos éticos, políticos y sociales. Se entiende al cambio cultural no solo como referido a las transformaciones en los contenidos vehiculados y a una mayor equidad en el acceso al consumo de los bienes culturales, sino en tanto cambio radical del rol de los receptores. Que cada receptor pueda ser a la vez un emisor es, en definitiva, el ideal de toda comunicación verdaderamente democrática. Por tal razón, el cine imperfecto debe abrirse paso desde el terreno de la estética hasta el de la ética, con el fin de restituir los nexos que hacen de ambos términos una unidad. Se trata entonces de un cine al que, “más que la calidad en abstracto, le interesa la instancia cultural que la sustenta”. Esto indica que los valores integrales de una obra artística no pueden considerarse de

manera independiente de la relación que la misma promueve con sus destinatarios. Un cine popular significa un nuevo cine que surgirá de las cenizas del precedente. Este cine no solo procura suprimir artificios y mediaciones para hacer más efectiva la comunicación -desinhibiendo en lugar de inhibir al público- sino que es un proceso, una búsqueda permanente.

- Un arte que se traza como meta “desaparecer en el todo” tendrá que adotar un punto de partida, que cuestione y problematice *todo* lo que en el presente le exige mantenerse atado a una bien delimitada parcialidad. El arte de la inconclusión es el del cuestionamiento por excelencia. Sin este cuestionamiento será imposible remover los preceptos que guían la práctica artística -y que coartan su evolución hacia estadios estéticos superiores- así como realizar la plena productividad social del arte, cuyo ideal es la creación colectiva. Al respecto, García Espinosa afirma:

“El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibémoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así, porque nada ni nadie podrán volver a paralizar el espíritu creador del pueblo. El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo”.

- La pugna entre el nuevo y el viejo cine no debe entenderse como una lucha entre géneros, ya que lo que se enfrentan en primera instancia son dos concepciones antagónicas del hombre, de la sociedad, del mundo. Es una lucha por eliminar las concepciones autoritarias, vigentes también en la vida cotidiana, como en el campo del cine y la cultura. Esta lucha comprende a todos los terrenos y al cine en todos sus niveles. A ella no son ajenos los aspectos de producción, distribución y exhibición. Plantear la necesidad de un cine imperfecto, no

debe conducir a interpretaciones “vanguardistas”. “Cuando nos planteamos la posibilidad real de la toma del poder nos damos cuenta enseguida que, cuando esa posibilidad cristalice las salas de cine, no se podrán alimentar solamente de películas revolucionarias. Es el momento de la verdad. (...) Se hace evidente entonces que necesitamos de la participación de todos: cine del Tercer Mundo, cine socialista, cine progresista de los países desarrollados, cine independiente o no, cine dentro de la industria o no, cine marginal o no. Es decir, es la única opción para cambiar concretamente la correlación de fuerzas en las pantallas. (...) Estar contra un tipo determinado de industria no puede ni debe generar la idea de estar en contra de todo tipo de industria (...)”.

En suma, poner en segundo plano a la técnica no implica de ningún modo negarla o desechar la necesidad de formación de los cineastas. Si se cree necesario formar especialistas, es ante todo para negar la cristalización del talento y el saber, y la división del trabajo en la que ella se sustenta; en una palabra, para incrementar los niveles de participación y creación colectivas, no para satisfacer vocaciones. La vocación no es ni puede ser un fin en sí mismo, por eso ella debe servir a ampliar los márgenes de participación antes que los de especialización. En relación al papel de los especialistas -artistas, cineastas y críticos-, García Espinosa señala sus nuevas funciones: “Un cine para el pueblo no es aquel que solo devuelve la propia imagen, sino aquel que sobre todo ofrece la posibilidad de superarla”. En el logro de este objetivo reside el principal desafío para los artistas.

Julio García Espinosa reconoce de manera implícita tres categorías de cine, que delimita en función de sus respectivos espacios destinatarios y, por consiguiente, de su contenido ideológico y formulación estética. Primero, un cine dirigido a la burguesía, hecho desde su propia concepción del mundo, tanto por la Industria Cultural como por cineastas independientes. En segundo lugar, un cine dirigido a la burguesía, pero desde la perspectiva de “concientizarla” -en general a través de la denuncia sobre las condiciones de miseria y opresión en

que se encuentran las clases populares- en la convicción de que es la clase que puede encabezar la lucha antimperialista. Y por último, el cine revolucionario o popular, que está en proceso de gestación y tiene como destinatarios principales a las clases populares en lucha. La evolución de esta categoría de cine está, por tanto, estrechamente vinculada a las etapas de esa lucha.

Epílogo

*“No hay un sentido natural del mundo,
sino aquellos sentidos
que los hombres han dado a sus percepciones”.*

Jean Mitry

La percepción de una obra audiovisual no consiste simplemente en experimentar una serie de sensaciones y emociones dispersas, tanto porque en el *objeto* están presentes, denotada o connotadamente, las concepciones de quienes lo produjeron, como porque en los humanos *percibir* implica seleccionar y organizar signos para transformarlos en códigos o símbolos, o sea, en sentido. Este proceso es de índole conceptual, por lo que pone en juego las experiencias, la sensibilidad y las emociones de los espectadores, tanto como sus ideas, concepciones y razonamientos.

En la apertura a la diversidad de percepciones, que es al mismo tiempo de concepciones -del mundo y de la vida-, reside hoy la posibilidad de que el cine recupere el potencial que define al arte: la creación de sentidos complejos, cuestionadores y enriquecedores. El debilitamiento o la pérdida de este potencial pueden dar por resultado pasatiempos divertidos o “prácticas terapéuticas” -en palabras de Lyotard- pero no obras de arte.

Por la misma dinámica que la *mirada única* portadora del *pensamiento único* apunta a producir *sentido único*, provoca un notable

empobrecimiento simbólico que va más allá del campo cinematográfico o artístico. Pese al despliegue de los recursos técnicos y expresivos utilizados por muchos filmes actuales y a su eficacia en materia de “impacto” sensorial, sus consecuencias son un empobrecimiento de los sentidos socialmente construidos por los públicos consumidores que, bueno es recordarlo, son en primer lugar sujetos y ciudadanos.

Si el realismo pictórico y literario se inscribió en el objetivo de la burguesía ascendente de “preservar a los espíritus de la duda”, la audiovisibilidad del cine-espectáculo o del pseudorealismo televisivo son hoy impotentes para cumplir tan ambicioso cometido. Los espíritus ya han sido poseídos por la duda y esta audiovisibilidad solo aporta analgésicos para enmascararla. Ayudar al olvido, o a simularlo siquiera por algunas horas, es algo contradictorio con las propiedades representativas de la imagen y de los imaginarios, dado que la esencia antropológica del encuentro entre ambos términos es la apelación a la memoria. Ésta no es solo la que remite al pasado, sino la que provoca interrogantes sobre ciertos sentidos humanos primordiales: ¿Quiénes somos?, ¿Qué significa el mundo? ¿Cómo *estamos siendo* en él? ¿Cómo fuimos? ¿Cómo deseamos ser?

Antes que el cine en abstracto, en el presente está en crisis el programa comunicacional de la burguesía y su concepción del mundo, que el realismo supiera representar como categoría no solo estética, sino también ideológica y epistemológica.

Es en este aspecto que mantiene vigencia el programa comunicacional de los nuevos cines latinoamericanos. El papel de partícipe activo en la construcción de significados conferido al espectador, en el supuesto de que cada receptor pueda, a la vez, ser un emisor, es decir, un sujeto creador de sentidos y de la historia -o sea, protagonista del poder social-, adquiere nuevas resonancias a la luz de las circunstancias históricas actuales.

Ya no cabe duda de que lo que constituye a un individuo o grupo en sujeto es, en primera instancia, el ejercicio de su facultad de construir sentido para dotar de sentido al mundo que lo rodea y a sus prácticas

con respecto a él. Este sentido es producido por y productor de, las identidades y los imaginarios colectivos.

La hipertrofia informativa, que arroja como paradójico saldo sociedades e individuos cada vez más subinformados, solo puede encontrar remedio en el desarrollo de la capacidad de apreciación, selección y apropiación de los múltiples discursos que construyen la vida social, sobre todo en las grandes urbes. No podemos obviar que el audiovisual está en el centro de dicha hipertrofia. Las imágenes distribuidas tienden a formar circuitos autoreferenciales, cuya principal característica es la redundancia, lo semejante multiplicado por sí mismo *ad infinitum*. Lejos de la transparencia del lenguaje audiovisual, preconizada por los grandes teóricos del cine, asistimos hoy a los mayores grados de opacidad y abigarramiento de su historia.

Formar la capacidad de apreciación audiovisual -de manera prioritaria de los niños y jóvenes- es el primero y más modesto peldaño para construir públicos-ciudadanos o públicos-actores que puedan desplazar a los públicos-consumidores, ya sea de bienes materiales o simbólicos, de las tecnologías o de las imágenes e ideologías en boga. Se trata de construir ciudadanía audiovisual como condición de la democratización de las relaciones económicas y sociales.

El carácter de actores protagónicos de los procesos comunicacionales e históricos, otorgado a los públicos receptores por aquellas teorías surgidas, desde y para, la circunstancia latinoamericana, ha de ser incentivado. Esto no significa que determinadas ideologías políticas del pasado tengan vigencia, en el doble sentido de su factibilidad de ser asumidas por la mayor parte de la sociedad y ser generadoras de políticas que respondan a las actuales necesidades e intereses de ésta. Pero tampoco implica "la muerte de las ideologías", como algunos pretenden. Postulado ideológico portador de *una* concepción del mundo que, en la dimensión comunicacional, viene en auxilio de aquel programa que el realismo supiera cumplir.

Con el pseudorealismo televisivo las ideologías campean, configurando un escenario donde el relativismo valorativo arrasa las diferencias

para instaurar el reinado de las equivalencias, de modo de exorcisar con ellas conflictos sociales de larga y corta data y en el que realidad y ficción se mezclan e interpenetran. Esto implica la inscripción en la categoría de espectáculo de los discursos de orígenes más diversos: desde la política hasta las noticias cotidianas, desde las guerras y catástrofes hasta el estado del tiempo.

No se trata de imponer otra mirada, distinta a la hegemónica, sino de multiplicar las miradas acerca de realidades complejas, en cuyas incertidumbres y conflictos nuestras sociedades puedan reconocerse como sujetos.

En definitiva, la crisis de los denominados, por los teóricos de la postmodernidad, “grandes relatos”, es la crisis del sentido unívoco con el que la razón iluminista -burguesa o “socialista real”- pretendió investir míticamente al mundo. De las ruinas de estos mitos modernos, hoy emergen, no sin dificultades y contradicciones, nuevos actores sociales y nuevos sentidos. Esto nos habla de nuevos imaginarios en gestación.

Se trata de trabajar por el encuentro de la dinámica sociohistórica y los imaginarios en cambio, buscando aquellas imágenes que los interpelen y activen. La sintonía imagen-imaginario es un acto creativo que no puede medirse por el éxito de público o los genuinos hallazgos estéticos de una u otra película aislada. Se trata en esencia de un hecho comunicacional sutil, en el que, en determinada encrucijada histórica, imaginario social y sensibilidad creativa coinciden en su mirada y se dan cita frente a la pantalla.

Sería erróneo suponer, en el caso de la reflexión de Sanjinés, de Rocha o de los restantes cineastas del cine político latinoamericano, que sus búsquedas y hallazgos puedan ser extensivos a todo tipo de realidad, en cualquier época y espacio, para obtener un film perteneciente a dicha categoría.

Los desafíos que plantean estas reflexiones exceden en mucho al cine. Ellos son de orden filosófico y antropológico, en tanto nos

introducen a las tensas relaciones entre las culturas (en plural) y el universalismo, la presencia o la ausencia de las identidades y la memoria histórica de los pueblos. En suma, ellas tratan sobre culturas y pueblos avasallados por distintas modalidades de *invasión cultural*, que ha de verse como una de las más estremecedoras formas de violencia, la que pretende que la situación de inmersión, material y simbólica, que afecta a la mayor parte de la población latinoamericana, sea experimentada como “natural”, e incluso con gozo, tanto por quienes la padecen como por los que se benefician de ella.

Es preciso volver a interrogarse si, aunque tenga intenciones “progresistas”, el discurso del cine -como de cualquier otro arte- ¿puede vulnerar la identidad cultural de determinados grupos sociales sin transformarse en reaccionario? ¿Por qué esto, que Sanjinés expone con claridad meridiana con respecto a las comunidades indígenas, no podemos verlo en relación a otras comunidades de espectadores?

El cine que se pretenda liberador debe aportar al gran interrogante sobre la libertad que, lejos de estar acotado a la falta de censura política o a la “libre” expresión de los creadores e intelectuales, como pretenden las interpretaciones ingenuas o interesadas, remite a la libertad del espectador en cuanto sujeto. Interesa saber, en primer lugar, cuáles son los grados de libertad que la obra le posibilita en el acto de su percepción, que es el de la construcción de significados, los que no se agotan, sin embargo, en el mismo.

Las interpretaciones reduccionistas, ya sea por el lado de la aceptación dogmática de ciertos postulados del cine político, o bien por su negación desde una perspectiva supuestamente universalista -tan dogmática como la anterior-, han cerrado el camino a exploraciones más productivas de este *corpus* teórico. Ello impidió efectuar procesos de selección, reelaboración y acumulación útiles al desarrollo del cine, sin adjetivos, de la región. Hecho que corrobora, en el plano de la creación cinematográfica, las tendencias desacumuladoras y fragmentadoras presentes en los distintos (des)órdenes de nuestras sociedades. El del sentino no es uno menor.

Si bien la innovación no siempre dio frutos en materia de éxito de público, celebración de la crítica, o flexibilización de los límites impuestos por la industria, la historia del cine mundial demuestra que para que estos fenómenos sucedieran su intervención fue indispensable.

El ideal de un cine que, lejos de agotarse en la mera fruición estética circunscripta al rectángulo de la pantalla -alienación del espectáculo-, rompiera estos límites para proponer una experiencia liberadora, fue una preocupación constante de las vanguardias y también del cine político latinoamericano. Ella constituye hoy una de las inquietudes comunes a muchos cineastas jóvenes de América Latina.

La historia de poco más de un siglo del cine también indica que los momentos más fructíferos fueron aquellos en los que logró descentrarse de sí mismo para interrogarse acerca de la realidad sociohistórica y de su relación con ella. Este es otro rasgo a destacar en el camino recorrido por el cine político latinoamericano en el corto, pero altamente productivo, período de su auge.

Hacia fines de los 60s, la *nouvelle-vague* ya era historia y, como tal, objeto de revisión crítica; los “nuevos cines” surgidos al calor de los movimientos contra-culturales se mimetizaban con las industrias de sus respectivos países, y los cineastas independientes se debatían entre la falta de presupuesto y las dificultades para dar continuidad a su labor ante la carencia de circuitos de comercialización propios. Allí donde el Estado no intervino decididamente en apoyo de su cinematografía nacional, el creciente control de los circuitos de distribución y exhibición, tradicionales y electrónicos, por la industria estadounidense y, en algunos casos la censura de las dictaduras, llevaron a la producción de cine a la asfixia.

Los días luminosos de las innovaciones artísticas surgidas de aquellos movimientos contra-culturales y sus manifiestos virulentos, que hablaban esperanzadoramente de la relación entre estética y ética, arte y vida, cine y cambio social, cedieron paso a las pequeñas historias de vida, los dramas sombríos y los productos concebidos por los mercaderes.

Aprisionados dentro de la “fortaleza” que se habían propuesto dinamitar, algunos directores vuelven sus miradas a la historia pasada y otros fugan hacia el futuro. La innovación pasará a manos de la revolución tecnológica, que multiplica las posibilidades de la imagen casi al infinito merced a la digitalización y las redes globales. El Imperio contraatacará con la acción y la violencia desenfrenadas y las zagas que mezclan el mito arcaico con un deslumbrante despliegue de efectos especiales digitales, en costosas superproducciones inscritas en sistemas-producto donde la *merchandising* es la estrella. Hijo directo del género épico-histórico y sus reconstrucciones monumentales, nace el “cine de efectos”, género híbrido que otorga a la tecnología el protagonismo del relato cinematográfico, configurando una suerte de *ideología de la técnica* apropiada al clima de los tiempos.

La poética del cine que había jurado ser fiel al principio de autenticidad, para profundizar en el drama de los seres humanos anónimos plantados en los hechos de este mundo en crisis, será asumida por los creadores insumisos y también por los más audaces representantes de las nuevas generaciones de cineastas que, muchas veces sin saberlo, reinventarán ciertos hallazgos de los movimientos de ruptura.

Es la insólita persistencia de estas huellas dispersas en el patrimonio fílmico reciente, la que permite recordar que el cine tiene una historia propia cuyos senderos, en general sinuosos, contradictorios y fragmentarios, se entrecruzan una y otra vez como los invisibles vasos comunicantes que le posibilitan resurgir de sus múltiples crisis.

Bibliografía

AA.VV. *Cine cubano: Veinte años del cine cubano, Cine Cubano* Nº 6, 1979 (número especial) La Habana.

AA.VV. (1988); *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, II y III, SEP-UANM-FMC, México.

AA.VV. (1984); *Historia del cine argentino*, CEDAL, Buenos Aires.

AA.VV, Mc.Bride, Sean, Presidente (1980), *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*, Informe de la Comisión Internacional sobre Problemas de Comunicación de la UNESCO, FCE, México

Abruzzese, Alberto (1976); *La imagen filmica*, Gustavo Gili, Barcelona, España.

Agramante, Arturo (1966); *Cronología del cine cubano*, ICAIC, La Habana.

Agruirre, Jesús y Bisbal, Marcelino (1982); *El nuevo cine venezolano*, Ateneo de Caracas, Caracas.

Alsina Thevent, Homero (1972); *Censura y otras presiones sobre el cine*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

Alvarez, Carlos; *Una historia está comenzando*, en *Cine al día*, Nº 10, 1970, Cracas

Alvarez, José Carlos; *Historias del cine uruguayo*, en Tiempo de Cine, N° 20, 1965, Buenos Aires.

Amengual, Barthélemy; 1917-1934, *Les soviétiques: Koulechov, Poudovkine, Vertov. Eisenstein, la FEKS*, en *Histoire des théories du cinéma*, coord. Guy Hennebelle et Joël Magny, CinémAction, No. 60, 1991, Paris, France.

----- 1932-1938; *Rudolf Arnheim et le film en tant qu'art*, en *Histoire des théories du cinéma*, op. Cit.

Andrew, Dudley J. (1981); *Las principales teorías cinematográficas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Anderson, Lindsay (1993); *Salga y empuje*, Texto del manifiesto de los Ungry Young Men, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, "Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones", Catedra, Signo e Imagen, Madrid.

Aray, Edmundo (1983); *Santiago Alvarez. Cronista del Tercer Mundo*, Cinemateca Nacional de Caracas, Caracas.

Arnheim, Rudolf (1985); *El pensamiento visual*, EUDEBA, Buenos Aires.

Astruc, Alexandre; *Nacimiento de una nueva vanguardia: la "Camera=stylo"*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Avellar, José Carlos (1995); *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina*, Editora 34, Río de Janeiro.

Ayala Blanco, Jorge (1974); *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, México.

Baczko, Bronislaw (1999); *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Bajtín, Mijail (1992); *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México.

Balázs, Bela (1955); *Il film; Evoluzione ed essenza dia un arte nuova*, Einaudi Editores, Roma.

Bazin, André; *Ontologia de la imagen fotográfica*, en en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

----- (1966) *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966.

Benjamin, Walter (1981); *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en Curran J., Gurevitch M. y Woollacot J., "Sociedad y Comunicación de Masas", FCE, México.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1986); *La construcción social de la realidad*, Amorortu, Buenos Aires.

Bernardet, Jean-Claude (1979); *Cinema brasileiro: Propostas para una historia*, Paz e Terra, Río de Janeiro.

Bernardet, Jean-Claude y Galvao, María Rita (1983); *Cinema; O nacional e o popular na cultura brasileira*, Brasiliense, San Pablo.

Bettetini, Gianfranco (1977); *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona.

Birri, Fernando (1964), *La Escuela Documental de Santa Fe*, Ed. Documental del Instituto de Cinematografía de la UNL, Santa Fe. (Edición quemada por la dictadura militar de 1966).

Bourdieu, Pierre (1967); *Campo intelectual y proyecto creador*, en *Problemas del estructuralismo*, varios autores, Siglo XXI, México.

----- (1983); *Campo del poder y campo intelectual*, Folios ediciones, Buenos Aires.

----- (1988); *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid.

----- (1990); *Sociología y cultura*, Grijalbo, México.

Brecht, Bertolt (1985); *El arte y la política*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

Buñuel, Luis (1982); *Mi último suspiro*, (Memorias), Plaza y Janés, México.

Bürguer, Peter (1987); *Teoría de la vanguardia*, Barcelona.

Burton, Julianne (1986); *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, University of Texas Press, Austin, Texas.

Canudo, Ricciotto; *Manifiesto de las siete artes*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Carriles, Oswaldo y AA.VV.; *La censura cinematográfica en Venezuela*, en Visor 1976-77, Caracas.

Casetti, Francesco (1994); *Teorías del cine. 1945-1990*, Cátedra, Madrid.

----- 1942-195... *Le néoréalisme; le cinéma comme reconquête du réel*; en *Histoire des théories du cinéma*, op. Cit.

Castoriadis, Cornelius (1993); *La Institución imaginaria de la sociedad*, T I y T II, Tusquets, Buenos Aires.

Cine de la Base; *La traición de la burocracia sindical*, entrevista en Cine al día, N° 19, marzo 1975, Caracas.

CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM); *Principios de cine documental*, México, 1984. La traducción al español de un fragmento del manifiesto citado de Grierson figura en Romagueira i Ramio y Alsina Thevenet, op. Cit. El mismo fue publicado originalmente en tres artículos en *Cinema Quaterly* (1932 a 1934).

Chaskel, Pedro; *El cine chileno está vivo*, en *Cine Cubano* N° 91-92, 1978, La Habana,

De Beer, Patrice; *La guerra no es fotogénica*, en “*Cine Cubano*” N° 73-74-75, 1973, la Habana.

Della Volpe, Galvano; Eco, Humberto; Pasolini, Pier Paolo, Rocha, Glauber (1971); *Problemas del Nuevo Cine*, Alianza Editorial, Madrid.

Dovzchenko, A. y otros, *Sobre Maiakovski*, Revista del Servicio de Información y Comunicaciones del ICAIC, No. 7, abril de 1964. La Habana.

Dulac, Germaine; *La cinegrafía integral*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Durkheim, Emile (1983); *El suicidio*, UNAM, México.

Eisenstein, Serguei Mikhailovitch; *El montaje de atracciones*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

----- (1967) El sentido del cine. La forma en el cine. Problemas de la composición cinematografica, Notas de un director de cine, ICAIC, La Habana.

----- *El cine en relieve*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Elena, Alberto (1999); *Los cines periféricos*, Paidós, Barcelona, 1999.

Epstein, Jean (1957); *La esencia del cine*, Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires.

Ferro, Marc; *Le cinéma au service de l'histoire*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

----- (1997), *Cinéma et histoire*, Ed. Denoël/Gonthier, Paris.

Flichy, Patrice (1993); *Una historia de la comunicación moderna; espacio público y vida privada*, Gustavo Gili, México.

Fornet, Ambrosio; *Visión del Nuevo cine latinoamericano*, en Revista C-CAL, N° 1, diciembre 1985, Caracas

Gance, Abel; *Ha llegado el tiempo de la imagen*, en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero, Editores; op. Cit. Texto publicado originalmente en "L'art cinematographique", Vol II, Librairie Felix Alcan, Paris, 1927.

García Canclini, Néstor (1989); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

García Espinosa, Julio; *Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y televisión*, en Revista 1 x 1, N° 11, 1971, Quito.

----- (1973); *Por un cine imperfecto*, Cine Rocinante, Caracas.

----- (1982); *Una imagen recorre el mundo*, Filmoteca de la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

García Riera, Emilio (1986); *Historia del cine mexicano*, SEP, México.

Gauthier, Guy; 1962-1968 ; *La flambée structuraliste*, en "Histoire des théories du cinéma", Op. Cit.

-----, 1968-199... *Christian Metz a la trace*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando; *"Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo"*, en Cine Club, Año 1, Nº 1, 1969, México.

----- (1973); *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Getino, Octavio (1982); *A diez años de 'Hacia un Tercer Cine*, Filmoteca UNAM, México.

----- (1984); *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, Edimédios, México.

----- (1990); *Cine y dependencia: el cine argentino*, Punto Sur, Buenos Aires.

----- (1998); *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ediciones CICCUS, Buenos Aires.

Giannoni, Jorge; *El último tango del cine argentino*, en "Formato 16" Nº 7, Mayo 1980, Panamá.

González, Horacio y Rinesi, Eduardo (1993); *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires.

Grierson, John; *Postulados del documental*, en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Guevara, Alfredo; *Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I, II*, en Cine Cubano, Nº 54-55, 1969, La Habana.

Gubern, Román (1969); *Historia del cine*, Tomo I, II y III Editorial Buber, Barcelona.

Gumucio Dagron, Alfonso (1983); *Historia del cine boliviano*, Filmoteca de la UNAM, México.

Gutierrez Alea, Tomás (1983); *Dialéctica del espectador*, Federación Editorial Mexicana, México.

Hall, Peter y Preston, Pascual (1990); *La ola portadora. Nuevas tecnologías de la información y geografía de las innovaciones, 1846-2003*, Fundesco, Madrid.

Heller, Agnes (1982); *Teoría de la historia*, Fontamara, Barcelona.

Hennebelle, Guy (1977); *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, TI y TII, Fernando Torres Editor, Valencia.

----- Amérique Latine: Théories pour des cinémas de libération, en *Image et son/Le revue du cinéma*, N° 340, 1979, París.

Hennebelle, Guy y Gumucio Alfonso (1981); *Les cinemas de l'Amérique Latine*, L'Herminier, Paris.

Herederó C y Torreiro C. Coordinadores, AA.VV. (1996); *Historia General del Cine*, Vol. X, Estados Unidos (1955-75). América Latina. Cátedra, Madrid.

Hijar, Alberto (1972); *Hacia un tercer cine*, UNAM, México.

Howard Lawson, John (1964); *El cine en la batalla de las ideas*, Ediciones ICAIC, La Habana.

Kaboré, Gastón; Ponencia presentada en el *Encuentro de Cineastas de América Latina y Africa*, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre 1985.

Kin, John and Torrents, Nissa (1988); *The Garden of Forkin Paths, Argentine Cinema*, Institute of British Film, Londres.

León Frías, Isaac; *Hacia una historia del cine peruano*, en *Hablemos de Cine*, Nº 50-51, 1970, Lima.

Lévi-Strauss, Claude (1968); *Antropología estructural*, EUDEBA, Buenos Aires.

----- (1968); *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México.

Linares, Andres (1976); *El cine militante*, Castellote Editor, Madrid.

Lyotard, Jean-Francois (1992); *La posmodernidad*, Gedisa, Barcelona.

Magny, Joël; 1896-1930; *Premiers écrits; Canudo, Delluc, Epstein, Dulac*, en "Histoire des théories du cinéma", op.Cit.

----- 1945-1958; *Le septième art selon André Bazin*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

----- 1953-1968; *De la 'mise en scene' a la 'politique des auteurs'*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

Martín-Barbero, Jesús; *Memoria narrativa e Industria Cultural*, en *Revista, Comunicación y Cultura*, No. 10, Agosto, 1983, México.

----- (1987); *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, G. Gilli, Barcelona, España.

----- (1999); *Globalización comunicacional y descentramiento cultural*, en Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (compiladores), Ediciones CICCUS, Buenos Aires.

Martinez Pando, Hernando (1978); *Historia del cine colombiano*, América Latina, Bogotá.

Martin, Michael T, Editor, AA.VV (1997); *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.

Medvekin, Alexander (1973); *El cine como propaganda política, 294 días sobre ruedas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Mekas, Jonas; *New American Cinema*, Declaración del New American Cinema Group, en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Mestman, Mariano; *La hora de los hornos', el peronismo y la imagen del Che*, en Revista "Secuencias" N° 10, II semestre 1999, Madrid.

Metz, Christian (1973); *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.

Micciché, Lino (1972); *Il nuovo cinema degli anni '60*, Edizione RAI, Radiotelevisione Italiana, Turín.

Mitry, Jean (1963/65); *Esthetique et psychologie du cinema*, T2, Editions Universitaires, Paris, Francia.

Morin, Edgard; (1964); *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires.

----- (1972); *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona.

Nadeau, Maurice (1948); *Historia del surrealismo*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, Argentina, 1948.

Marx, Carlos y Engels, Federico (1977); *La ideología alemana*, Ediciones de Cultura Popular, México.

Ossa Coe, Carlos (1971); *Historia del cine chileno*, Editora Nacional Quimantu, Santiago de Chile.

Paranagua, Paulo Antonio (Editor), AA.VV. (1990); *Le Cinéma Cubain*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Paranagua, Paulo Antonio (Editor), AA.VV (2003); *Cine Documental en América Latina*, Cátedra, Sigro e Imagen, Madrid.

Patar, Benoit; 1963-1989; *Jean Mitry; un géant*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

Peña, Fernando y Vallina, Carlos (2000); *El cine quema*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires.

Pilard, Philip; *John Grierson et le cinéma documentaire*, en "Histoire des théories du cinéma", op. Cit.

Pusi, Dolly; *Breve historia del documental en la Argentina*, en Cine Cubano, N° 84-85, 1973, La Habana.

Revista del Servicio de Información y Traducciones del ICAIC, No. 4, setiembre de 1963, La Habana, Cuba.

Richonnier, Michel (1985); *La metamorfosis de Europa. De 1769 al 2001*, Espasa-Calpe, Madrid.

Rivera, Pedro; *Apuntes para una historia del cine en Panamá*, en Formato 16 N° 3, 1977, Panamá.

Rocha, Glauber (1965); *Revisión crítica del cine brasileño*, ICAIC, La Habana.

----- *El Cinema Novo y la aventura de la creación*, en Cine Cubano Nº 52-53, 1969, La Habana.

----- (1981); *Revolução do Cinema Novo*, Alambra, Río de Janeiro.

Rossellini, Roberto; *Dos palabras sobre el neorrealismo*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Rouch, Jean; *¿El cine del futuro?*, en Romaguera i Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Editores, op. Cit.

Sadoul, Georges (1980); *Historia del Cine Mundial*, Siglo XXI, México.

----- (1973); *El cine de Dziga Vertov*, Cine Club Era, México.

Salles Gomez, Paulo Emilio (1980); *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paz e Terra, Río de Janeiro.

Sanjinés, Jorge; *Fuera de aquí*, en 1 x 1, Nº 11, 1977, Quito.

----- *Bolivia, origen de un cine militante*, en Film Historia, Nº 1, 1978, La Paz.

----- (1980); *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México.

Schuman, Peter (1987); *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires.

Solanas, Fernando (1989); *La mirada*, Punto Sur, Buenos Aires.

Sorlin, Pierre, 1946-1969 ; *L'heritage de Kracauer*, en *Histoire et théories du cinéma*, op. Cit.

----- (1977); *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, FCE, México.

Steiner, George (1991); *Presencias reales*, Ensayos-Destino, Barcelona.

Tal, Tzvi (2005); *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Ediciones Lumiere, Buenos Aires, Argentina/Universidad de Tel Aviv, Israel.

Todorov, Tzvetan (1991); *Los géneros del discurso*, Monte Avila Editores, Caracas.

Toledo, Teresa (1990); *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux-ICI-Cinemateca de Cuba, Madrid.

Torres, Augusto y Pérez Estremera, Manuel; *Breve historia del cine cubano*, en *Hablemos de Cine*, Nº 64, 1962, Lima.

Truffaut, François; *Una cierta tendencia del cine francés*, en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero, op. Cit.

Vega, Alicia (1979); *Re-visión del cine chileno*, Aconcagua, Santiago de Chile.

Velleggia, Susana (1984); *De la cámara ametralladora a la nostalgia de 'hollyworld'*, Edimedios, México.

----- (1985); *El cine, entra la realidad y el espectáculo*, Claves Latinoamericanas, México.

----- (1994); *Antecedentes históricos del video en América Latina ; reproducción y transformación*, en "El video en la Educación no-formal en América Latina", varios autores, Velleggia Susana, comp., Ediciones CICCUS, Buenos Aires.

----- (1999); *Imagen e imaginario en la tensión global-local*, en AA.VV., Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica, comp; *La dinámica global/local. Cultura y comunicación; nuevos desafíos*, Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 1999.

Verón, Eliseo (1987); *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Barcelona.

Vertov, Dziga; *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. Extracto del ABC de los kinoks*, en Romaguera i Ramio Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, op. Cit.

Viany, Alex; *Quem é quem no cinema novo brasileiro*, en Vozes, Nº 5, 1970, Petrópolis.

Viany, Alex y AA.VV. (1986); *Cine brasileño / el viejo y el nuevo*, Informe presentado en el V Festival Internacional Cinematográfico de Viña del Mar, en Nuestro Cine, ICAIC, La Habana.

Viany, Alex (1965); Prólogo a *Revisión crítica del cine brasileiro*, de Glauber Rocha, ICAIC, La Habana.

----- (1986); *Cine brasileño/el viejo y el nuevo*; Informe presentado al V Festival Cinematográfico de Viña del Mar, en Nuestro Cine, varios autores, ICAIC, La Habana.

Watzlawick, Paul (1986); *Es real la realidad?* Herder, Barcelona.

Weber, Max (1969); *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona.

Williams, Raymond (1980); *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

----- (1997); *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires.

Zavattini, Cesare; *Tesis sobre el neorrealismo*, en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero, Editores, Op. Cit

Anexo

Documentos del cine político latinoamericano

(Años 1967-1977)

Argentina

Cine y subdesarrollo

Fernando Birri

Todas las respuestas que siguen deberán ser entendidas, concretamente, como respuestas para una subcinematografía, para la cinematografía de Argentina y del área del subdesarrollo de Latinoamérica que la engloba. Y desde el punto de vista de un director de cine de un país de estructura capitalista y neocolonial, o sea, el contracampo de la estructura de Cuba.

¿Qué cine necesita Argentina? ¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca, que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen, que los ferverice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria, que defina perfiles nacionales, latinoamericanos, que sea auténtico, que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional, que sea propueblo y contra antipueblo, que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subida a la vida.

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la

realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión -o más bien, incomprensión- se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformado según la mentalidad de aquellos.

¿Cómo y para qué nace, en este marco, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral?

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy un hecho físico. Pero en 1956 era apenas una idea. Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Para ubicar históricamente el objetivo, recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su "irrealismo", ya que en ambos extremos de la producción, tan "irreal" y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos filmes taquilleros (Producciones Argentina Sono Film, Demare-Pondal Ríos: *Después del silencio*, *chanchadas*) por oportunistas como la que mostraban los pocos filmes intelectualizados (Torre Nilsson: *La casa del ángel*; Fernando Ayala: *El Jefe*) por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine "popular" era cine "comercial", y cuando se decía cine "culto" era cine de "élites".

Superando tal interés adoequívoco, el objetivo antedichose integraba en nuestra posición, compartida por otros frentes extracinematográficos, con la aspiración de un arte popular y culto a la vez.

Para ubicar históricamente el método, recuérdese que hasta ese momento la industria cinematográfica nacional se había levantado

sobre la base de un exclusivo empirismo precipitado generalmente en frustradora improvisación.

Recuérdese también que no existía ni siquiera el proyecto de una Escuela Nacional de Cine, recién contemplado (pero no cumplido) por el Decreto Ley N° 62 del año 57; y que los centros de enseñanza existentes -oficiales o privados- no pesaban todavía sobre la industria cinematográfica, mucho menos sobre la opinión pública.

No generalizando esquemáticamente, pues aquí también las excepciones existieron para confirmar la regla y revalorando los diversos momentos significativos de la parábola del viejo cine nacional (el de *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici; y *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril), el análisis objetivo nos llevó a la constatación del común denominador deficitario antes denunciado.

Como un aporte crítico y constructivo a la vez, o si se prefiere: críticamente constructivo, el objetivo y el método propuestos -una cinematografía realista, una formación teórico-práctica-, se sintetizaron polémicamente en la Escuela Documental de Santa Fe, como respuesta a una necesidad transformadora en el orden nacional y que es válida, entendemos, por la identidad de las condiciones del subdesarrollo, para toda Latinoamérica.

Tal conducta artística es la que inspira desde *Tire die*, la primera encuesta social filmada por el Instituto, hasta *Los inundados*, nuestro primer largometraje argumental, que sintetiza su experiencia, pasando por *Los 40 cuartos*. La exhibición de este documental fue prohibida y se procedió al secuestro de sus copias y su negativo por Decreto N° 4965 del año 59, represivo de "actividades insurreccionales", firmado por el ex Presidente Provisional, Guido; dicha medida de prohibición y secuestro sigue, al día de la fecha, sin revocar. *Los inundados* sintetiza la experiencia del Instituto de Cinematografía, totalizándola, y la transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendidos. Y justamente por esto, y por responder a las mismas motivaciones que dieron origen a la Escuela Documental de Santa Fe en el plano experimental y universitario, asume la responsabilidad

de ser el filme-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, “realista, crítica y popular”.

En su caso particular, ¿para qué público hace sus filmes?

Desechado cualquier residuo de “arte por el arte” y empeñados en una creación utilitaria, ya no nos basta en sostener lo que hemos sostenido durante los últimos años: que hacemos nuestros filmes, no para nosotros, sino para el público. Después de nuestra última experiencia, la primera con un largometraje de argumento que se enfrentó con un público de los llamados “común” o “comercial”, se nos hace impostergable definir para qué público o, más precisamente, para qué clase de público haremos nuestros filmes, clase en sentido económico e histórico.

No demoramos más la respuesta: para un público de clase proletaria, urbana y rural. Éste, fundamentalmente. Con todas las letras: nos interesa hacer nuestro futuro cine y solo nos interesa hacerlo para un público de clase obrera y campesina, para los obreros de nuestros cordones industriales en las grandes ciudades, proletariado urbano y suburbano de nuestra industrialización creciente, y para los campesinos, agricultores y pastores de nuestras chacras de inmigrantes y latifundios oligárquicos (donde el cine hablado en la propia lengua se potencia como un medio de culturización de inigualable impacto, dados los altos índices de analfabetismo). Esto en claro, agregaremos que, como público de ese cine que quiere despertar conciencia, como espectadores susceptibles de ser esclarecidos y esclarecer a la vez, por aprobación o desaprobación del espectáculo cinematográfico, nos interesan además: sectores de la pequeña burguesía y, aún, de la gran burguesía (“burguesía nacional”).

Estoy hablando de Argentina, hoy; ese cine no existe o, más bien, no existe la película nacional que provoque esa integración de público y, si existiera, no existiría el cine donde podamos darla.

Para el resto de Latinoamérica, por lo que sabemos, el público que nos interesa, o más fielmente, que nos preocupa como destinatario

de nuestros filmes, estará integrado de manera similar, dependiendo las variantes del grado de atraso o desarrollo de cada país, según el predominio de una economía agrícola-pastoril o en vías de industrialización. Con el propósito de desvanecer cualquier fetiche que, en esta presentación del problema, haga aparecer a los ojos del lector, la solución propuesta como utópica, le recordamos que un público así formado es en su gran mayoría el público habitual de nuestras "películas nacionales", despreciadas por la gran burguesía y aceptadas con reservas por la pequeña burguesía. Pero, aquí también urge una investigación de mercado en gran escala, completada con catastros y estadísticas sociales, que aún no tenemos, ni siquiera para nuestro país, y es una de las tareas primordiales del Centro Latinoamericano Cinematográfico para la Documentación, Análisis y Planificación de la Producción (CLAC).

¿Cuál es la función revolucionaria del cine de Latinoamérica?

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones "oficiales" internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo, no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sería un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Esta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar -críticamente- cómo es esta realidad -esta subrealidad, esta infelicidad- la niega. Reniega de ella. La

denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fuera (o como nos quieren hacer creer-de buena o mala fe- que son).

Como equilibrio de esta función de “negación”, el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad, de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerza, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.

Consecuencia -y motivación- del documental social, del cine realista: conocimiento, conciencia, insistimos, toma de conciencia de la realidad. Problematicación. Cambio: de la subida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.

Primera declaración del Grupo Cine Liberación

(1968)*

El pueblo de un país neocolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa, ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Solo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión en su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, en su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola.

A diferencia de las grandes naciones, en nuestros países la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia. Provocar información, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria.

Un cine que surge y sirva a las luchas antimperialistas no está destinado a espectadores de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental. No pretende más que ser útil en el combate con el opresor. Será por lo tanto, como la verdad nacional, subversivo. Llegará apenas a reducidos núcleos de activistas y combatientes y solo a través de ellos y desde ellos podrá trascender sobre capas mayores. Su estética deviene de las necesidades de este combate y también de las inagotables posibilidades que este combate le brinda.

No hay en América Latina espacio para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son solo formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de liberación nacional será fácilmente dirigida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema.

Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país independiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte, ni con el hombre en abstracto; es y habrá de ser ante todo, con la liberación de nuestra Patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.

Grupo Cine Liberación, mayo 1968.

(*) Esta Declaración acompañó las primeras presentaciones de *La hora de los hornos*. Extraído de *Cine, cultura y descolonización*, Fernando E. Solanas y Octavio Getino, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

Hacia un tercer cine

(Apuntes y experiencias para el desarrollo
de un cine de liberación) *

Octavio Getino y Fernando Solanas / Grupo Cine Liberación

“... hay que descubrir, hay que inventar...”

Franz Fanon

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era solo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Los interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas. “No puede existir un cine

revolucionario antes de la revolución”, “el cine revolucionario solo ha sido posible en países liberados”, “sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución”. El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que se manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano, porque había llegado aun a través del cine a una diferenciación neta de la ideología y la política burguesas. Una política reformista traducida en el diálogo con el adversario, en la coexistencia, en la supeditación de las contradicciones nacionales o las contradicciones entre los bloques presuntamente únicos: la URSS y los Estados Unidos, y no puede alentar otra cosa que, un cine destinado a insertarse en el sistema, cuanto más a ser el ala “progresista” del cine del sistema; a fin de cuentas, condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo. Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial terminaron, como bien dice Godard, “en quedar atrapados en el interior de la fortaleza”.

Pero los interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del tercer mundo; vale decir, la existencia de masas a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellos interrogantes no podían haber sido planteados. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaba también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países, e incluso de las metrópolis imperialistas. El interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituido en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las posibilidades fue encontrando su incipiente cauce

en numerosos países. Basten como ejemplo los filmes que distintos cineastas están desarrollando “en la patria de todos”, como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los *newsreels* americanos, los *cinegiornale* del movimiento estudiantil italiano, los filmes de los Estados Generales del cine francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez.

I. Lo de ellos y lo de nosotros

Un profundo debate sobre el papel del intelectual y el artista en la liberación enriquece hoy perspectivas de la labor intelectual en todo el mundo. Este debate oscila, sin embargo, entre dos polos, aquel que propone supeditar toda la capacidad intelectual de trabajo a una función específicamente política o político-militar, negando perspectivas a toda actividad artística con la idea de que tal actividad resulta indefectiblemente absorbida por el sistema, y aquel otro sostenedor de una dualidad en el seno del intelectual: por un lado “la obra de arte”, “el privilegio de la belleza”, arte y belleza no necesariamente vinculados a las necesidades del proceso político revolucionario, y por otro lado un compromiso político que radica, por lo común, en la firma de ciertos manifiestos antimperialistas. En los hechos, la desvinculación de la política del arte.

Estos polos se apoyan, a nuestro entender, en dos emisiones: primera, la de concebir la cultura, la ciencia, el arte, el cine como términos unívocos y universales, y segunda la de no tener suficientemente claro que la revolución no arranca con la conquista del poder político al imperialismo y la burguesía, sino desde que las masas intuyen la necesidad del cambio y sus vanguardias intelectuales, a través de múltiples frentes, comienzan a estudiarlo y realizarlo.

Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonia. Aun, la dualidad solo podrá superarse para alcanzar

categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando universalicen la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas cualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo, introduciéndolas cuando más algunas correcciones. No se profundiza suficientemente en un teatro, en una arquitectura, en una medicina, en una sicología, en un cine de la revolución. En una cultura de y para nosotros. El intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como una unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos propios y nuevos.

Un astronauta o un ranger movilizan todos los recursos científicos del imperialismo. Psicólogos, médicos, políticos, sociólogos, matemáticos e incluso artistas son lanzados al estudio de aquello que sirva, desde distintas especialidades o frentes de trabajo, a la preparación de un vuelo orbital o la matanza de vietnamitas, cosas, en definitiva, que satisfacen por igual las necesidades del imperialismo.

En Buenos Aires el ejército erradica "villas miserias" y construye en su lugar "poblados estratégicos", urbanísticamente preparados para facilitar una intervención militar cuando llegue el caso. Las organizaciones de masas, por su parte, carecen de frentes sólidamente especializados no ya en la medicina, en la ingeniería, en la psicología, en el arte, en el cine nuestro, de la revolución. Frentes de trabajo todos que para tener eficacia han de reconocer las prioridades de cada etapa, las que demanda la lucha por el poder o las que exige la revolución una vez triunfante. Ejemplos: la de desarrollar un trabajo de sensibilización y politización sobre la necesidad de la lucha política militante para la conquista del poder, la de profundizar una medicina

que sirva para preparar hombres aptos para el combate en las zonas urbanas o rurales, o la de coordinar energías para alcanzar una producción de diez millones de toneladas de azúcar como ocurre en Cuba, o la de elaborar una arquitectura o una urbanística que esté en condiciones de enfrentar los bombardeos masivos que probablemente puede lanzar el imperialismo, etcétera... El fortalecimiento de cada una de las especialidades y frentes de trabajo, subordinado a prioridades colectivas, es lo que puede ir cubriendo los vacíos que genera la lucha por la liberación y lo que podrá delinear con más eficacia el papel del intelectual en nuestro tiempo. Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a escala de masas solo podrán alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentación de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos.

A través de su acción, el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar, dentro de él, cuál es la trinchera del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Así podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o “la liberación del hombre”, sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos, y que aquel alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

II. Dependencia y colonización cultural

La lucha antiimperialista de los pueblos del tercer mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.

La cultura de un país, neocolonizado, al igual que el cine, son solo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de expansión imperialista. “Para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad. Tarde o temprano, el hombre inferior reconoce al hombre con mayúsculas; ese reconocimiento significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí. Ya en el siglo XVII los misioneros jesuitas proclamaban la aptitud del nativo (en el sur de América) para copiar las obras de arte europeas. Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador, el intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad. Crecen entonces la inhibición, el desarraigo, la evasión, el cosmopolitismo cultural, la imitación artística, los agobios metafísicos, la traición al país”. (1)

La cultura se hace bilingüe “no por el uso de una doble lengua sino por la colindancia de dos patrones culturales de pensamiento. Uno, el nacional, el del pueblo, y otro extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior. La admiración de las clases supeditadas al exterior. La admiración que las clases altas profesan a los Estados Unidos o Europa es el cupo indiviso de su doblegamiento. Con la colonización de las clases superiores, la cultura del imperialismo introduce indirectamente en las masas conocimientos no fiscalizables”. (2) Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia.

El intelectual está obligado a no pensar espontáneamente; si lo hace corre por lo común el riesgo de pensar en francés o en inglés, nunca en el idioma de una cultura propia, que al igual que el proceso de liberación nacional y social, es aún confusa e incipiente. Cada dato, cada información, cada concepto, todo lo que oscila a nuestro alrededor es una armazón de espejismo nada fácil de desarticular.

Las burguesías nativas de las ciudades puerto, como Buenos Aires y sus correspondientes elites intelectuales, constituyeron desde el origen de nuestra historia la correa de transmisión de la penetración neocolonial. Detrás de consignas como aquellas de “¡Civilización o barbarie!” elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales, bautizadas sucesivamente en nuestro país de “chusma”, “negrada”, “aluvión zoológico”, como lo serían en Bolivia de “hordas que no se lavan”. De esta manera, los ideólogos de las semicolonias ejercitadas en “el juego de los grandes términos, con un universalismo implacable, minucioso y jibarizado” (3), hacían de portavoces de los perseguidores de aquel israelí que inteligentemente proclamaba: “Prefiero los derechos de los ingleses a los derechos del hombre”.

Los sectores medios fueron y son los mejores receptáculos de la neocolonización cultural. Su ambivalente condición de clase, su situación de colchón entre los polos sociales, sus mayores posibilidades de acceso a la civilización, posibilitan al imperialismo una base social de apoyo que alcanza en algunos países latinoamericanos considerable importancia.

Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas, aquella penetración asume una prioridad mayor. “Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma, la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial.” (4)

Los *mass communications* tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores,

más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, filmes, etcétera, unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial, abierto en el primario y completando en la universidad. "Para el neocolonialismo, los *mass communications* son más eficaces que el napalm, lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley. La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad". (5) La verdad, entonces, equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión o de comunicación que trate de mostrar la realidad nacional, es subversión.

Penetración cultural, colonización pedagógica, *mass communications* confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización. Existe de parte del neocolonialismo un serio intento de castrar, digerir las formas culturales que nazcan al margen de sus proposiciones. Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas; se trata, en suma, de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional.

Ideas como "la belleza es en sí revolucionaria", o "todo cine nuevo es revolucionario", son aspiraciones idealistas que no afectan el estatuto neocolonial, en tanto siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización.

Toda tentativa de contestación, incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción son productos que se agregan al mercado de compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada, (6) es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida

a estridencia pura. Ahí están las obras de una plástica socializante, gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes; la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema; el cine de “contestación” promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. “En realidad, el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor que la que él mismo admite. De este modo les da a los artistas la ilusión de que ellos están actuando contra el sistema al traspasar más allá de ciertos límites estrechos, y no se dan cuenta que el arte antisistema puede ser absorbido y utilizado por el sistema, tanto como freno, como autocorrección necesaria”. (7) Todas estas alternativas “progresistas”, al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en la izquierda del sistema, el mejoramiento de sus propios productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan solo a la sobrevivencia de ésta. “Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en ‘armas de lucha’.”(8)

Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social, éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza.

III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina. Primer y segundo cine

Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos

geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo. El cine hoy dominante en nuestros países, contruidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente y, en consecuencia, un cine alineado y subdesarrollado.

Si en los inicios de la historia -o prehistoria- del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etcétera, netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial, y aun en gran parte del llamado "cine de autor", una obra que escape a los modelos del cine americano. El dominio de éste es tal que incluso los filmes "monumentales" de la cinematografía reciente de muchos países socialistas son, a su vez, monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses que, como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. Inserción del cine en los modelos americanos, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre solo es admitido como objeto consumidor y pasivo. Antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, solo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla.

La existencia humana y el devenir histórico quedan encerrados en los marcos de un cuadro, en el escenario de un teatro, entre las tapas de un

libro, en los estrechos márgenes de proyección. Tal concepción es el punto más alto al que han arribado las expresiones artísticas de la burguesía.

Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivacionales, pulsado por sociólogos y psicólogos, por los eternos investigadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no solo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizado, castas de cineastas, etcétera. Hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas, no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina la industria cinematográfica es una industria raquítica, como raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía independiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadiantes. El cine importa aquí, más que como industria generadora de ideología, como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias. La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado "cine de autor", "cine expresión", o "nuevo cine".

Este segundo cine significa un evidente progreso, en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por: del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn y Fernando Birri que, con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino.

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etcétera), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte, generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominar la "gran fortaleza". Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado, o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de "amplitud democrática" sus manifestaciones culturales.

De esta manera, buena parte del segundo cine, y ello es muy evidente en el caso de Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las elites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquellas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de "un funcionario malo" por "uno progresista", los embates contra las leyes de censura y todas aquellas que hacen a una política de reformas, han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas, su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones vigentes de fuerzas. Y si no lo han demostrado aún en ciertos países, todo hace presuponer que ello ocurrirá en plazos

más o menos previsibles. Al menos si ubicamos al cine dentro de la perspectiva histórica de las regiones neocolonizadas.

El planteo de una política de presiones, que permite imprimir cambios sustanciales en las estructuras del sistema, podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ése no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo. Las perspectivas históricas no van aquí hacia un aflojamiento de la política represiva, sino hacia un incremento de aquella. En la Argentina se permitió una “universidad... autónoma”, en tanto la universidad no incubara nada que alterase el orden neocolonial, no existía censura en tanto que no había nada para censurar; no existía representación en tanto nadie evidenciaba su voluntad y capacidad de combatir seriamente al sistema. Pero ésa no es ya nuestra situación. La fachada de la democracia burguesa hace tiempo se ha derrumbado. La violencia, la tortura, la represión brutal, la muerte, son hechos que crecerán y se multiplicarán en esta guerra larga hacia la liberación nacional y social latinoamericana. O bien, se los asume o se los ignora, que es también una manera de asumirlos pero desde el lado adverso.

¿Qué posibilidades de sobrevivencia existen, en esta situación, para una política reformista? ¿Qué posibilidades de desarrollo hay para un cine nuevo, que queriendo mantenerse fiel a su tentativa de descolonización ve que las puertas de la “gran fortaleza” se le están cerrando?

“En este tiempo de América Latina no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia”. “El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario”. (9) En una situación donde el “estado de hecho” sustituye al “estado de derecho”, el hombre define, un trabajador más en el frente de la cultura, deberá tender,

para no autonegarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo. ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine, que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatirlas? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine? El cine no será ya para quien se lance a tal aventura una “industria generadora de ideología”, sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profunda, objetivamente subversiva. Las estructuras, los mecanismos de difusión, la promoción, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etcétera, importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alineado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y super-estructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán, por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra, su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación. No le importa ya la conquista de la “fortaleza del cine”, porque sabe, tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos.

IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine

Una de las tareas más eficaces cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a sectores intelectuales, sobre todo artistas, de la realidad nacional, alienándolos en cambio detrás del “arte y los modelos universales”. Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas. Las capas que de mejor manera han trabajado para la construcción de una cultura nacional (entendida como impulso hacia la descolonización) no han sido precisamente las elites ilustradas sino los sectores más explotados e incivilizados. Con justa

razón, las organizaciones de masas han desconfiado siempre del “intelectual” y del “artista”, cuando éstos no fueron indirectamente, ya que se limitaban en su mayoría a declamar una política propiciadora de “la paz y la democracia”, temerosa de todo lo que sonara a nacional, asustada de contaminar el arte con la política, el artista con el militante revolucionario. Así oscurecieron, por lo general, las causas internas que determinan las contradicciones de la sociedad neocolonizada, poniendo en primer plano las causas externas, que si “son la condición de los cambios no pueden ser nunca la base de aquellos”.(10) Sustituyendo, en el caso argentino, la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa por la lucha de la democracia contra el fascismo, suprimiendo la contradicción fundamental de un país neocolonizado y reemplazándola “por una contradicción que era copia de la contradicción mundial”. (11)

Esta desvinculación de las capas intelectuales y los artistas de los procesos nacionales de liberación, que ayuda entre eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a escala de masas allí donde resultan posibles. Los estudiantes que salieron a la avenida 18 de Julio en Montevideo a levantar barricadas luego de la exhibición de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler), o los que improvisaron manifestaciones en Mérida y Caracas cantando *La internacional* finalizada la proyección de *La hora de los hornos*, o la demanda creciente de filmes como los de Santiago Álvarez y el documentalismo cubano, los debates, actos y asambleas que se abrían tras la difusión clandestina o semipública de este tercer cine, inauguran un camino tortuoso y difícil, que en las sociedades de consumo ya está también siendo recorrido por las organizaciones de masas (Cine Giornali Liberi en Italia, documentales del Zengakuren en Japón, etcétera.) Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo. Por su parte OSPAAAL (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, Africa y América Latina) colaborando en la realización y difusión de filmes que contribuyen a la lucha antimperialista. Las

organizaciones revolucionarias descubren la necesidad de cuadros que, entre otras cosas, sepan manejar de la mejor manera posible una cámara filmadora, una grabadora de sonido o un aparato de proyección. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente.

V. Avance y desmitificación de la técnica

Uno de los hechos que hasta hace muy poco retardaban la utilidad del cine como instrumento revolucionario era el problema de la aparatología, las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados, etcétera. Los avances establecidos hoy en cada uno de los campos, la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas “rápidas” que pueden imprimir a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmistificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine solo al alcance de los “artistas”, “genios”, o “privilegiados”. El cine está cada día más al alcance de capas mayores. Las experiencias realizadas por Marker en Francia, proporcionando a grupos de obreros equipos de 8 mm, tras una instrucción elemental de su manejo, y destinadas a que el trabajador pudiera filmar, como escribiendo su propia visión de su mundo, son experiencias que abren para el cine perspectivas inéditas y, antes que nada, una nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo.

VI. Cine de destrucción y construcción

El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubren todo tras un manto de imágenes y apariencias. Más que la realidad, importa allí la imagen interesada de esa realidad. Mundo poblado de fantasías y de fantasmas en el que la monstruosidad se viste de belleza y la belleza es vestida

de monstruosidad. La fantasía por un lado, un universo burgués, imaginario, donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de “ser alguien”. Por otro lado, los fantasmas, nosotros los perezosos, los insolentes y subdesarrollados, los generadores del desorden. Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un Gunga Din, delator al servicio del colono, en un Tío Tom, renegando de su clase y de su raza, o en un Tonto, simpático sirviente y monigote; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños. El revolucionario es para el sistema “como los que no duermen por temor a los que no comen”, un forajido, un asaltante, un violador y, en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales. Cuando más explotado es el hombre más se lo ubica en el plano de la insignificancia, cuanto aquel más resiste se lo coloca en el lugar de las bestias. Ahí están en *África adiós*, del fascista Jacopetti, los salvajes africanos, bestias exterminadoras y sanguinarias, sumidos en la abyecta anarquía una vez que salieron de la protección blanca. Murió Tarzán y en su lugar nacieron los Lumumba y los Madzimbamuto, y esto es algo que el neocolonialismo no perdona. La fantasía ha sido sustituida por fantasmas y entonces el hombre se transforma en un extra para la muerte, a fin de que Jacopetti pueda filmar cómodamente su ejecución.

Hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí, fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.

La restitución de las cosas a su lugar y sentido reales es un hecho eminentemente subversivo, tanto en la situación neocolonial como en las sociedades de consumo; en éstas, la aparente ambigüedad o la seudobjetividad de la información en la prensa escrita, en la literatura, etcétera, o en la relativa libertad que tienen las organizaciones populares para suministrar su propia información controladas o

monopolizadas por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia, a propósito de los acontecimientos de mayo, son bastante explícitas al respecto.

En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción, de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas. El arte se desvincula de los hechos concretos, para el neocolonialismo testimonio de acusación, y gira sobre sí, pavoneándose en un mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico. Puede referirse a Vietnam pero lejos de Vietnam, a América Latina pero lejos del continente, allí donde pierda eficacia e instrumentación, allí donde se despolitice.

El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema.

El testimonio sobre una realidad nacional es además un medio inestimable de diálogo y conocimiento a escala mundial. Ninguna forma internacional de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a escala mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo.

VII. Cine-acción

No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo.

A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde. A este respecto cabe señalar que aún perduran en ciertos cuadros políticos viejas posiciones dogmáticas, que solo pretenden del cineasta o del artista una visión apologética de la realidad, acorde más con lo que “se desearía” idealmente que con lo que “es”. Estas posiciones, que en el fondo esconden una desconfianza sobre las posibilidades de la realidad misma, han llevado en ciertos casos a utilizar el lenguaje cinematográfico como mera ilustración idealizada de un hecho, a querer restarle a la realidad sus profundas contradicciones, su riqueza dialéctica, que es la que puede proporcionar a un filme belleza y eficacia. La realidad de los procesos revolucionarios en todo el mundo, pese a sus aspectos confusos y negativos, posee una línea dominante, una síntesis lo suficientemente rica y estimulante como para no esquematizarla con visiones parcializadas o sectarias.

Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recibir del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che respetar al pueblo dándole calidad. Convendría tener esto en cuenta frente a aquellas tendencias latentes siempre en el artista revolucionario, de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo, a planos que si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestra que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinada idea.

Por otra parte, el cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella, ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción.

VIII. El cine y las circunstancias

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntuosamente universales. Enseñar el manejo de un arma puede ser revolucionario allí donde existen ya capas preocupadas en la conquista del poder político burgués, pero deja de ser tal en situaciones en las que las masas carecen aún de conciencia sobre quién es exactamente el enemigo, o donde ya aprendieron a manejarla. Del mismo modo, un cine que insista en la denuncia sobre los efectos de la opresión colonial entra en un juego reformista cuando capas importantes de la población han llegado ya a ese conocimiento y lo que buscan son las causas, la manera de armarse para liquidar esa opresión. Es decir, un filme para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un filme que puede fácilmente auspiciar hoy el imperialismo, pero una película destinada en los primeros años de la revolución cubana a erradicar el analfabetismo de la isla jugaba un papel eminentemente revolucionario, como lo jugaba también el solo hecho de enseñar a la gente a manejar una filmadora para profundizar esa realidad.

IX ¿Cine perfecto?: la práctica y el error

El modelo de la obra perfecta de arte, del filme redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando éste pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo. La cultura de la metrópoli guardaba los secretos milenarios que habían dado vida a sus modelos; la transposición de éstos a la realidad neocolonial siempre resultó un mecanismo de alienación. La pretensión resultó un mecanismo de alienación. La pretensión de llegar en el terreno del cine a una equiparación con las obras de los países dominantes termina por lo común en el fracaso dada la existencia de dos realidades históricas inequívocas. La pretensión, al no hallar vías de resolución, conduce a un sentimiento de inferioridad y de frustración. Pero éstas nacen

antes que nada del miedo a arriesgarse por caminos absolutamente nuevos, negadores en su casi totalidad de los ofrecidos por el “cine de ellos”. Temor a reconocer las particularidades y limitaciones de una situación de dependencia, para descubrir las posibilidades innatas a esa situación encontrando formas de superación obligatoriamente originales.

No es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación.

El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que ésta es la continuidad de su lucha cotidiana. *La hora de los hornos* ilustra cómo un filme puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.

El cineasta revolucionario actúa con una visión radicalmente nueva del papel del realizador, del trabajo de equipo, de los instrumentos, de los detalles. Ante todo se autoabastece para producir sus filmes, se equipa a todo nivel, se capacita en el manejo de las múltiples técnicas. Lo más valioso que posee son sus herramientas de trabajo, integradas plenamente a sus necesidades de comunicación. La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.

Cada miembro del grupo debe tener conocimientos, al menos generales, de la aparatología que se utiliza; debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de la realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles.

El grupo entero debe dar enorme importancia a los pequeños detalles de la realización y a la seguridad con que ella debe estar protegida. Una imprevisión, algo que en el cine convencional pasaría desapercibido,

puede en un cine-guerrilla echar por tierra un trabajo de semanas o meses. Y un fracaso en un cine-guerrilla, como en la guerrilla misma, puede significar la pérdida de una obra o la modificación de todos los planes. “En una guerrilla, el fracaso es un concepto mil veces presente y la victoria, un mito que solo un revolucionario puede soñar”.(12) Capacidad para cuidar los detalles, disciplina, velocidad y sobre todo disposición a vencer las debilidades, la comodidad, los viejos hábitos, el clima de seudonormalidad detrás del que se esconde la guerra cotidiana. Cada filme es una operación distinta, un trabajo diferente que obliga a variar los métodos para desorientar o no alarmar al enemigo, sobre todo cuando los laboratorios del procesado están todavía en sus manos.

El éxito del trabajo reside en gran medida en la capacidad de silencio del grupo, en su permanente desconfianza, condición difícil de alcanzar en una situación donde aparentemente no pasa nada y el cineasta ha sido acostumbrado a pregonar todo lo que está haciendo, porque esa es la base del prestigio y promoción en la que la burguesía lo ha formado. El lema de “vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante” tiene para el cine-guerrilla profunda vigencia. Trabajar en las apariencias saltando a veces en el vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete. En la capacidad de situarse en los márgenes de lo conocido, de desplazarse entre continuos peligros, reside la posibilidad de descubrir e inventar formas y estructuras cinematográficas nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad.

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales. Es a través de la práctica y la experimentación desinhibitorias que irán naciendo las ideas para una teoría y una crítica cinematográfica nuestras. “El conocimiento comienza por la práctica. Después de adquirir conocimientos teóricos mediante la práctica, hay que volver a la práctica”. (13)

Una vez que se adentra en esta praxis, el cineasta revolucionario deberá vencer incontables obstáculos, sentirá la soledad de quienes aspiran a los halagos de los medios de promoción del sistema y encuentra que esos medios se le cierran. Dejará de ser campeón de ciclismo, como diría Godard, para convertirse en anónimo ciclista a lo vietnamita, sumergido en una guerra cruel y prolongada. Pero descubrirá también que existe un público receptor que toma su obra como propia, que la incorpora vivamente a su propia existencia, dispuesto a rodearlo y defenderlo como no lo haría ningún campeón ciclista del mundo.

X. El grupo de cine como guerrilla

El trabajo de un grupo de cine-guerrilla se rige por normas estrictamente disciplinarias, tanto de método de trabajo como de seguridad. Así como una guerrilla no puede fortalecerse si no opera con una concepción de cuadros y estructura militares, otras cosas a comprender las limitaciones ideológicas en las que aquellos se han desenvuelto tienden a disminuir en la medida que unos y otros comienzan a descubrir la imposibilidad de destruir al enemigo sin la previa integración de una batalla por intereses que les son comunes.

El artista empieza a sentir la insuficiencia de su inconformidad y su rebeldía individual. Las organizaciones revolucionarias descubren a su vez los vacíos que va generando en el terreno de la cultura la lucha por el poder. Las dificultades que presenta la realización cinematográfica, las limitaciones ideológicas del cineasta de un país neocolonial, etcétera, han sido elementos objetivos para que hasta ahora las organizaciones del pueblo no hayan prestado al cine la atención que éste merece. La prensa escrita, los informes impresos, la propaganda mural, los discursos y las formas de información, esclarecimiento y politización verbales siguen siendo hasta hoy las principales herramientas de comunicación entre las organizaciones y las capas de vanguardia con las masas. Pero la reubicación de algunos cineastas y la consecuente aparición de filmes útiles para la liberación han permitido que algunas vanguardias políticas

descubrieran la importancia del cine. Importancia que radica en el significado específico del cine como forma de comunicación, y que por sus características particulares permite nuclear durante una proyección fuerzas de diverso origen, gente que tal vez no concurrirá al llamado de una charla o un discurso partidista. El cine se presenta como eficaz pretexto para una convocatoria y a ello suma la carga ideológica que le es propia.

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder del esclarecimiento de los medios audiovisuales superan con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emanan naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual, logran eficaz resultado, igual ocurre en la marcha de un grupo de cine revolucionario. El grupo existe en tanto que complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad. La experiencia indica que no es fácil mantener la cohesión de un grupo cuando éste se halla bombardeado por el sistema y su cadena de cómplices muchas veces disfrazados de “progresistas”, cuando no hay estímulos externos inmediatos y espectaculares y se sufren las incomodidades y tensiones de un trabajo hecho bajo superficie y difundido subterráneamente.

El nacimiento de conflictos internos es una realidad presente en todo el grupo, tenga o no madurez ideológica.

La colaboración a escala de grupos entre diversos países puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquel, si es que en el país de origen no pueden llevarse a cabo. A ello habría que agregar la necesidad de un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a escala continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros

periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación del trabajo, etcétera.

XI. Distribución del tercer cine

El cineasta revolucionario y los grupos de trabajo serán, al menos en las etapas iniciales, los únicos productores de sus obras. Sobre ellos cabe la mayor responsabilidad en el estudio de las formas de recuperación económica que faciliten la continuidad del trabajo. Un cine-guerrilla no reconoce aún suficientes antecedentes como para dictaminar normas en este terreno; las experiencias habidas han mostrado antes que nada habilidad para aprovechar las situaciones particulares que se daban en cada país. Pero sean lo que fueren esas situaciones, no puede plantearse la preparación de un filme si paralelamente no se estudia su destinatario y, en consecuencia, un plan de recuperación de la inversión hecha. Aquí nuevamente vuelve a aparecer la necesidad de una mayor vinculación entre vanguardias artísticas y políticas, ya que ella sirve también para el estudio conjunto de formas de producción, difusión y continuidad.

Un cine-guerrilla no puede estar destinado a otros mecanismos de difusión que no sean los posibilitados por las organizaciones revolucionarias y, entre ellas, los que el propio cineasta invente o descubra. Producción, difusión y posibilidades económicas de sobrevivencia deben formar parte de una misma estrategia. La resolución de los problemas que se enfrentan, en cada una de estas tareas, es lo que alentará a otra gente a incorporarse al trabajo de cine-guerrilla, a engrosar sus filas y hacerlo menos vulnerable.

La difusión de este cine en América Latina se halla en su primer balbuceo, sin embargo la represión del sistema ya es un hecho legalizado. Baste observar en la Argentina los allanamientos habidos durante algunas exhibiciones y la última ley de represión cinematográfica de corte netamente fascista; en Brasil, la restricción cada día mayor a los compañeros más combatidos del *cinema novo*; en casi todo el continente, la censura impidiendo cualquier posibilidad de difusión pública.

Sin filmes revolucionarios y sin un público que los reclame, todo intento de abrir formas nuevas de difusión estaría condenado al fracaso. Una y otra cosa existen ya en Latinoamérica. La aparición de las obras desató un camino que pasa en algunas zonas, como en Argentina, por las exhibiciones de departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas; en otras partes, como Chile, en parroquias, universidades o centros de cultura (cada día menores en número); y en el caso de Uruguay, exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2.500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antimperialista.(14) Pero las perspectivas a escala continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas.

La práctica llevará implícita errores y fracasos. “Algunos compañeros se dejarán arrastrar por el éxito y la impunidad con que se pueden realizar las primeras exhibiciones y tenderán a relajar las medidas de seguridad, otros, por exceso de precauciones o de miedo, extremarán tanto los recaudos que la difusión quedará circunscrita a algunos grupos de amigos. Solo la experiencia en cada lugar específico irá demostrando cuáles son allí los métodos mejores, no siempre posibles a aplicar mecánicamente en otras situaciones.

En algunos lugares podrán construirse infraestructuras vinculadas a organizaciones políticas, estudiantiles, obreras, etcétera, y en otros convendrá la edición y venta de copias a las organizaciones.

Esta forma de trabajo, allí donde sea posible, parecería la más variable, ya que permite descentralizar la difusión, la hace menos vulnerable, agiliza la difusión a escala nacional, posibilita una utilización política más profunda y permite recuperar los fondos invertidos en la realización. Es cierto que en muchos países las organizaciones no tienen todavía plena conciencia de la importancia de este trabajo, o teniéndola, carecen de los medios adecuados para encararlos; allí entonces las vías pueden ser otras.

La meta ideal a alcanzar sería la de producir y difundir un cine-guerrilla con fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía, es decir, que fuera ella quien lo pagase con la plusvalía que ha obtenido del pueblo. Pero en tanto esta meta no sea otra cosa que una aspiración a mediano o lejano plazo, las alternativas que se le abren a un cine revolucionario para recuperar los importes de producción y lo que insume la difusión misma son de algún modo parecidas a las que rigen en el cine convencional: todo participante a una exhibición debe abonar un importe, que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias; un filme puede hacerse, pero si su difusión no permite recuperar los costos, resultará difícil o imposible que un segundo filme se haga.

Los circuitos de 16 mm, en Europa: 20.000 centros de exhibición en Suecia; 30.000 en Francia, etcétera, no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados, pero sin embargo son un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos, más aún en una situación donde aquellos circuitos pueden jugar un papel importante en la difusión de las luchas del tercer mundo, emparentadas cada día más a las que se desarrollan en las metrópolis. Un filme sobre las guerrillas venezolanas dirá más al público que veinte folletos explicativos, otro tanto ocurrirá entre nosotros con una película sobre los acontecimientos de mayo en Francia o la situación del estudiantado en Berkeley, Estados Unidos.

¿Una Internacional del cine-guerrilla? ¿Y por qué no? ¿No está naciendo acaso una especie de nueva Internacional a través de las luchas del tercer mundo de la OSPAAAL y de las vanguardias revolucionarias en las sociedades de consumo?

XII. Cine-acto = espectadores y protagonistas

Un cine-guerrilla, en esta etapa al alcance de reducidas capas de la población, es sin embargo el único cine de masas hoy posible, desde que es el único circunstanciado con los intereses, aspiraciones y

perspectivas de la inmensa mayoría del pueblo. Cada obra importante de un cine revolucionario constituirá, pueda hacerse o no explícito, un acontecimiento nacional de masas.

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir”.

De estas condiciones de proscripción que impone el sistema, un cine militante debe extraer la infinidad de posibilidades nuevas que se le abren. La tentativa de superar la opresión neocolonial obliga a inventar formas de comunicación, inaugura la posibilidad.

Antes y durante la realización de *La hora de los hornos* llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto *a priori*, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los filmes formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine: la participación de quien hasta entonces era considerado siempre un espectador. Algunas veces, por razones de seguridad, intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección, y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado.(15)

Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva

a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los filmes. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás.

Fuera de este espacio que los filmes ayudaban momentáneamente a liberar solo existía la soledad, la incomunicación, la desconfianza, el miedo; dentro del espacio libre la situación los volvía a todos cómplices del acto que estaban desarrollando. Los debates nacían espontáneamente. A medida que las experiencias se sucedieron, incorporamos a las proyecciones distintos elementos (una puesta en escena) que reforzasen los temas de los filmes, el clima del acto, la desinhibición de los participantes, el diálogo: música o poemas grabados, elementos plásticos, afiches, un orientador que guiaba el debate y presentaba los filmes y a los compañeros que hablaban, un vaso de vino, unos mates, etcétera. Así fuimos estableciendo que lo más valioso que teníamos entre manos era:

- 1) El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria.
- 2) El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba.
- 3) El filme que importaba apenas como detonador o pretexto.

De estos datos dedujimos que una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores. Vale decir, si en la subordinación e inserción en los demás principales protagonistas de la vida buscarse su propia liberación.

De la correcta utilización del tiempo que ese grupo de actores-personajes nos brindaba con sus distintas historias, la utilización del espacio, que determinados compañeros nos ofrecían, y de los filmes,

en sí mismos, había que intentar transformar el tiempo, espacio y obra en energía liberadora. Así fue naciendo la idea de estructura de lo que dimos en llamar cine-acto, cine-acción, una de las formas a que, a nuestro criterio, asume mucha importancia para la línea del tercer cine. Un cine cuya primera experiencia la hicimos tal vez a un nivel demasiado balbuceante, con la segunda y tercera parte de *La hora de los hornos* (Acto para la liberación, sobre todo a partir de La resistencia y Violencia y liberación). “Compañeros, decíamos al comienzo de Acto para la liberación, esto no es solo la exhibición de un filme ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad antiimperialista; caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha, porque éste no es un espacio para espectadores ni cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el filme intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección”.

“Importan, decíamos en otro momento de la segunda parte, las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo; sirven en la medida que sean útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, para que ustedes lo continúen”.

Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. “El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones”. (En una película, el fresco vivo de la imagen y el sonido). “El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones” (en el filme el locutor, los reportajes, las didascalías o el narrador que conduce la proyección-acto). “Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento sensible al racional, sino lo que es todavía más importante, en el salto del conocimiento racional a la

práctica revolucionaria... Ésta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción". (16) (En la proyección del filme-acto, la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori).

Por otra parte, cada proyección de un filme-acto supone una puesta en escena diferente, ya que el espacio donde se realiza, los materiales que la integran (actores-participantes) y el tiempo histórico en que tiene lugar no son los mismos. Vale decir, que el resultado de cada proyección-acto dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella, del lugar y el momento en que aquella se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tiene límites. La proyección de un filme-acto siempre expresará de uno u otro modo la situación histórica en que se realiza; sus perspectivas no se agotan en la lucha por el poder, sino que podrán continuarse tras la conquista de aquel y para el afianzamiento de la revolución. El tercer cine es un cine inconcluso, a desarrollarse y completarse en este proceso histórico de la liberación.

XIII. Categorías del tercer cine

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla o cine-acto, con la infinidad de categorías que contiene (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etcétera) opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros.

La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La

batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro, contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. La acción descolonizadora sale a rescatar en su praxis los impulsos más puros y vitales; a la colonización de las conciencias opone la revolución de las conciencias. El mundo es escudriñado, redescubierto. Se asiste a un constante asombro, una especie de segundo nacimiento. El hombre recupera su primera ingenuidad, su capacidad de aventura, su hoy aletargada capacidad de indignación. Liberar una verdad proscrita significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. Nuestra verdad, la del hombre nuevo que se construye desembarazándose de todas las lacras que aún arrastra, es una bomba de poder inagotable y al mismo tiempo, la única posibilidad real de vida.

Dentro de esta tentativa, el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva. Los grandes temas, la historia patria, el amor y el desamor entre los combatientes, el esfuerzo de un pueblo que despierta, todo renace ante las lentes de las cámaras descolonizadas. El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse. Lo que ayer parecía aventura descabellada, decíamos en un principio, se plantea hoy como necesidad inexcusable.

Hasta aquí ideas sueltas, proposiciones de trabajo. Apenas un esbozo de hipótesis que nace de nuestra primera experiencia *-La hora de los hornos-* y que, por lo tanto, no intentan presentarse como modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentación del cine, en países no liberados.

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas, no solo son necesarias intentar sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización que, más allá de las experiencias argentinas, se

inserte en la batalla mayor que nos hermana: el cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que -obvio es decir- tiene su expresión más alta en el conjunto del cine cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del cinema novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno, y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante. Aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este tercer cine, y que deben ser desarrolladas a través de la unidad combatiente (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos.

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de éstos o la obra cinematográfica militante son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros lo que contribuirá, en mayor o menor grado, a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.

¿Por qué un cine y no otra forma de comunicación artística? Si elegimos el cine como centro de proposiciones y debate es porque éste es nuestro frente de trabajo; además, porque el nacimiento del tercer cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo.

Octubre de 1969

(*) Aparecido por primera vez a pedido de la OSPAAAL, en *Tricontinental* N° 13, octubre 1969, La Habana. Tomado de *Cine Club*, año 1, núm. 1, octubre de 1970, México.

- (1) *La hora de los hornos* ("Neocolonialismo y violencia").
- (2) Juan José Hernández Arregui, Imperialismo y cultura.
- (3) René Zavaleta Mercado, Bolivia: crecimiento de la idea nacional.
- (4) *La hora de los hornos* ("Neocolonialismo y violencia").
- (5) Ibidem
- (6) Obsérvese la nueva costumbre de algunos grupos de la alta burguesía romana y parisiense, dedicados a viajar a Saigón los fines de semana para ver de cerca la ofensiva del Vietcong.
- (7) Irwin Silver, USA: la alienación de la cultura.
- (8) Grupo Plásticos de Vanguardia, Argentina.
- (9) *La hora de los hornos* ("Violencia y liberación").
- (10) Mao Tse-Tung, Acerca de la práctica.
- (11) Rodolfo Puiggrós, El proletariado y la revolución nacional.
- (12) Ernesto Che Guevara, Guerra de Guerrillas.
- (13) Mao Tse-Tung, Acerca de la práctica.
- (14) El seminario uruguayo *Marcha* organiza exhibiciones de trasnoche y los domingos en la mañana que cuentan con notable cantidad y calidad de recepción.
- (15) Allanamientos de un sindicato en Buenos Aires y detención de 200 personas a causa del error en la elección del lugar de proyección y en el elevado número de invitados.
- (16) Mao Tse-Tung, Acerca de la práctica.

Declaración del Grupo Cine de la Base

Nota sobre el Grupo Cine de la Base*

(1973)

El Grupo Cine de la Base, recientemente constituido, comienza su batalla política a nivel cinematográfico con este su primer filme. Cine de la Base está compuesto por cineastas, actores, obreros de las fábricas y estudiantes, los cuales, desde diferentes tendencias del peronismo revolucionario o de la izquierda militante, han confluído en el grupo, como en una base de operaciones para desenmascarar a los dirigentes sindicales traidores, y colaborar con los esfuerzos de la clase obrera para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo, con la estrategia de la guerra popular de larga duración.

Los traidores

Los traidores es una película sobre la clase obrera argentina, sobre sus luchas y dificultades para construir una ideología revolucionaria. Es una reflexión política sobre las contradicciones en el seno del movimiento sindical, una denuncia que expone los métodos usados por una burocracia corrupta, y pone de manifiesto su unión con la burguesía.

El filme examina la vida de un típico burócrata sindical, sus primeros pasos en la conducción de la lucha de los trabajadores, su falta de fe en la victoria de su clase, su alianza con el régimen y los capitalistas, su traición.

Al mismo tiempo, se asiste a las luchas de los trabajadores para constituir las bases de un sindicalismo clasista, nueva alternativa de organización que permita la creación de instrumentos políticos y militares para la toma del poder.

Los traidores comprende 17 años de experiencia, desde la caída de Perón hasta nuestros días, incluida la explosión espontánea del “Cordobazo” y la aparición y la consolidación de los movimientos guerrilleros.

Es una película sobre las posibilidades de una revolución, una tentativa de expresar en forma concreta las nuevas relaciones de poder en la Argentina. Cinematográficamente, es el fruto de un trabajo colectivo, contemplado desde el punto de vista de aquellos que están organizando este movimiento clasista de los explotados. El objetivo del filme: servir de instrumento político en la lucha de clase de los trabajadores.

Difusión* (1973)

A partir de agosto de 1973 en el Grupo Cine de la Base, que originalmente se había constituido para la realización del filme *Los traidores*, comienza a darse en lo interno una política de crecimiento, resultado de las necesidades que planteaban las nuevas tareas de distribución y exhibición. Esto correspondía a un avance del grupo en el terreno político; superadas las diferencias secundarias, el conjunto de los compañeros coincide en la necesidad de articular el trabajo a una perspectiva que supere el campo estrictamente cinematográfico.

Es entonces que Cine de la Base adhiere al FAS y, a partir de esta definición, comienza a desarrollar nuevos criterios en lo político y técnico.

Prioritariamente se impulsa la creación de un circuito extensivo que regularmente proyecte películas en las bases.

Se unifican esfuerzos con compañeros cineastas del interior del país que poco a poco van constituyendo filiales del CDB (Cine de la Base) en distintas regiones, y asumiendo la tarea de crear equipos de producción de nuevos filmes y exhibición de los ya existentes.

Dado que el objetivo fundamental es la recuperación política de los filmes en las bases obreras y populares, las exhibiciones se realizan cada vez con mayor intensidad en comités de base, unidades básicas, sociedades barriales y villeras, sindicatos, organizaciones políticas y estudiantiles, adhieran o no al FAS.

Cine de la Base tiene regionales funcionando regularmente en cinco provincias.

Dadas las particularidades del proceso político, las proyecciones se realizan atendiendo a las condiciones específicas del lugar, es decir, al grado de organización del pueblo y desarrollo de la represión.

*Extraído de *Hojas de Cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC,
México, 1988

Bolivia

Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo

Jorge Sanjinés – Grupo Ukamau

Cine burgués y cine popular

1. Cine burgués

El cine burgués, en sus mejores obras, es el cine del autor que nos transmite una visión subjetiva de la realidad y del director que intenta seducirnos con su mundo propio, con su mundo personal, o que en última instancia lo proyecta hacia nosotros sin ningún propósito de hacerlo comunicable, o sea importándole solamente que reconozcamos su existencia. El cine burgués es también el cine del protagonista principal, del héroe complejo o simple. Es el cine del individuo y del individualismo, del creador que ubicado en una etérea altura hace cine para sacarse obsesiones personales, para tranquilizarse o para realizarse al margen de los demás. Los problemas que trata son los problemas que a él le interesan, le preocupan o le atañen. Esta actitud es por lo demás muy propia de las concepciones sobre el arte desarrolladas por la ideología de la burguesía. Su validez es relativa a la etapa histórica que la determina y por ello mismo no puede separarse de las contradicciones y limitaciones que esa ideología contiene. Dentro del sistema económico en que anida la burguesía, el margen de la supuesta libertad que cree manejar un creador es delimitado por las exigencias de la rentabilidad, que a su vez están vinculadas a los hábitos y apetencias del público que esas mismas exigencias económicas han terminado por crear. Conceder

o autocensurarse son operaciones inseparables del proceso de producción atento y sumiso a los cánones del mercado. De aquí resulta que el individualismo generado por la inercia del pensamiento burgués encuentre su atomizador, no ya en las exigencias sociales sino en las económicas.

El sistema capitalista, que puede producir excepcionalmente obras dentro de la definición del arte por el arte, que puede mal que bien hacerse, aisladamente, la autocrítica, que puede “ponerse el dedo en la llaga” a sí mismo, es incapaz de atajar su propio veneno que cualitativa y cuantitativamente satura el aire -como lo hace la contaminación-. La masiva producción de películas y programas de televisión transportadores de los virus ideológicos están ocupando los cerebros de media humanidad, y este fenómeno, que en parte puede responsabilizarse a la inconsciencia, es también organizadamente guiado por el capitalismo que tiene una clara conciencia desarrollada sobre su propia maldad. El economista Lerner sostuvo que el envilecimiento de la mentalidad popular era necesario a los intereses del mercantilismo. La publicidad capitalista moderna es la mejor demostración de esa maligna tesis.

Por una parte encontramos un cine burgués afanado en hacer dinero o en sacarle brillo al nombre, y por otra el cine del mismo sistema proyectando su carga deformante, aniquiladora dentro de la táctica de ocupación de los cerebros, que no solamente transmite lo que es útil a la burguesía sino lo que sirve al imperialismo, primer interesado en esa ocupación que ablanda toda resistencia y que hace de sus víctimas sus propios cómplices. Dentro de los vericuetos de esta doble operación de convertir una víctima en cómplice, podemos distinguir a aquellos intelectuales y creadores que se sienten enfrentados al sistema y que disparan contra él pelotas de ping-pong. Sus posiciones “revolucionarias” resultan profundamente contaminadas por la ideología que pretenden combatir en un grado tal que son tan invisibles como autodestructivas.

Ahora bien, ¿de dónde provienen los intelectuales en la sociedad capitalista? Venimos principalmente del seno de la burguesía y

pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que, en mayor o menor grado, se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo. Pero, como ocurre en la complejidad de todo proceso humano, en él intervienen factores psicosociales. Nada puede ser tan difícil de conseguir para un intelectual revolucionario como saber en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo. Y es que la ocupación ha comenzado mucho antes de nuestra propia conciencia sobre ella. Solamente una frecuente actitud de autocrítica corregirá los deslices y construirá una lúcida conciencia sobre el papel que un creador revolucionario debe jugar.

Son ya importantes en número, hoy en día, las películas comerciales con contenido "revolucionario". Todo un conjunto de elementos ideológicos coherentes con el sistema, pero no con la revolución, dará como resultado una obra finalmente útil al sistema que sí sabe instrumentalizar sus productos, que financia de mil amores aquellos productos que lo presentan abierto y democrático, pero no lesionan sus intereses vitales y, más aún, aquellos productos en los que el proceso de autocastración ha sido tan vasto que el resultado no solo dará ganancias contables sino ideológicas.

Frente a esta situación, o frente a la existencia de creadores previamente neutralizados por sus propias convicciones, tenemos una audiencia no menos ocupada. Tenemos un público mal habituado, profundamente distorsionado y corrompido, cuya actitud ha quedado casi a un nivel de reflejos condicionados. Este público ha quedado en manos del enemigo sin competencia, sin las posibilidades de la comparación. Este campo ha quedado en manos del enemigo sin competencia, sin las posibilidades de la comparación. Este campo de batalla de la lucha ideológica ha permanecido y permanece casi como un impune y extenso laboratorio, donde se aniquilan las resistencias y se moldea la sumisión a las ideas que persiguen, en su más hondo contenido, la destrucción de la humanidad. Esto mismo explica, muchas veces, la tolerancia que el sistema puede tener con ciertas obras, que por su falta de continuidad se disuelven inútilmente,

al llegar a este público, como lo haría un granito de azúcar en un mar de sal. Solo una frecuencia cuantitativa podría tener resultados cualitativos. Pero desatar una ofensiva en este terreno conlleva una claridad de concepción sobre el lenguaje que debe usarse.

2. Forma y contenido: una relación ideológica

Cuando nos damos cuenta que un producto cultural, pretendidamente “revolucionario”, está impregnado formalmente por la ideología reaccionaria, descubrimos la inconsecuencia ideológica de aquellos creadores que, a veces, no descubren la trampa. Porque no es posible concebir obra revolucionaria que conlleve la dicotomía entre forma y contenido.

Una película norteamericana comercial está consecuentemente expresando la ideología capitalista, sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de concientización. Una película revolucionaria que plantea la revolución valiéndose del mismo lenguaje estará vendiendo su contenido, estará traicionando formalmente su ideología. Igualmente ocurre con el autor que construye su obra “honesta”, “sin concesiones comerciales”, y que cree que ha salvado su obra y que ha conquistado el derecho para hacer subjetivismo con su cine. ¿A quién le importa? ¿Se justifica acaso todo ese esfuerzo de producción, ese gasto de recursos y dinero para que un sujeto nos cuente sus frustraciones y confusiones en la pantalla, para que un individuo intente jugar con nuestra inteligencia, para que nos plantee enigmas cuya solución conduce a la nada? Lo que pasa es que estas obras son manifestaciones viciosas de una ideología que es vital combatir sin tregua ni contemplaciones, que es necesario extirpar. Nadie está fuera del juego en la revolución si se llama o se siente revolucionario. Nadie tiene el derecho de situarse por encima de los acontecimientos históricos que atañen a la vida de su sociedad y a la vida de la humanidad. Tampoco nadie tiene el derecho de proclamarse intelectual de izquierda y ocuparse exclusivamente de sí mismo.

Creemos que forma y contenido se dan correctamente en una relación ideológica. Se corresponden permanentemente y el fenómeno de la

verdad se da cuando existe la integración entre ambas categorías. No podemos hacer cine revolucionario si lo programamos con base en un argumento policial de suspense. La forma de tratamiento de la narración contendrá tales limitaciones e impondrá tales concesiones que el contenido “revolucionario” se quedará en la superficie (esto ocurre con los filmes de Costa Gavras, por ejemplo). Glauber Rocha, en un análisis correcto sobre este tipo de cine, decía que es un cine que se queda en los efectos y no llega a profundizar en las causas. Esto es así. Este cine se quedará siempre en la exposición de los efectos, de la superficie, y no porque no le interese ir más lejos sino porque su forma se lo impedirá. El análisis, el desentrañamiento de las causas exigen formas propias y correspondientes. Nuestra reflexión debe estar activada permanentemente: ningún otro interés debe perturbar ese adentrarse en la verdad, ninguna distracción puede intervenir y el equilibrio y belleza deben actuar funcionalmente.

3. De adentro hacia fuera: del pueblo hacia el pueblo

Podemos distinguir dos vías o métodos para encarar la realización de una obra: primero de afuera hacia dentro y segundo de adentro hacia fuera. Cuando decimos de afuera hacia adentro queremos significar que nos vamos a referir al arte individualista que cree que solo se apoya en la capacidad individual, en el talento, en la intuición del creador y que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella, sin advertir, como ya observamos, que el individuo está determinado por los demás. Sin embargo, este método que cifra en el talento de un individuo el descubrimiento de la verdad apartándose de la experiencia viva, no es el método más adecuado para llegar a un cine popular, porque sus propias contradicciones se lo impiden. Por lo demás, la fracción de la realidad que se pretende captar será indefectiblemente una traducción del color de los cristales con que ese creador ha observado la realidad.

Este método no nos interesa más. El hombre no puede ser ajeno a la historia de su pueblo. No hay tiempo ni tiene sentido seguir transitando el camino de una ideología que nos interesa combatir.

El segundo método, el de adentro hacia fuera, parte de un presupuesto de ideas, y tal vez más que de teorías se desprende de conductas consecuentes. Este método se alinea en la búsqueda de un arte popular y tiene el propósito de servir, de contribuir a la lucha. En su concepción descubriremos la relación dialéctica entre la categoría de arte popular e instrumento de lucha y liberación. El pueblo está luchando, y el arte que expresa hoy al pueblo expresa fundamentalmente esa lucha y es en sí mismo otra arma de ese combate con el opresor. Dentro de este contexto pierde sentido el punto de vista de un individuo, termina por ser obsoleto. Son las masas las que protagonizan la historia. Se siente y evidencia que es vital unirse, marchar juntos y crear con el pueblo: en su seno está ocurriendo la historia, es el protagonista principal. En los procesos revolucionarios en los que en un individuo se destaca esto sucede porque su permanencia está ligada indisolublemente a su pueblo. Su realización es la realización del pueblo, y como no está aislado sino interrelacionado pierde su condición egocéntrica, deja de ser individualismo para convertirse en expresión particular de la masa.

4. Cine popular, cine revolucionario, cine colectivo

El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla. Este arte popular es revolucionario porque su objetivo es fundamentalmente la verdad, y esta verdad se nos manifiesta a través de la belleza con la fuerza de lo imperecedero. El cine popular revolucionario toma en cuenta este principio y se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo, de medio. El resultado a la larga será el mismo que el de las demás manifestaciones artísticas populares, porque así como en la cerámica popular encontramos un espíritu y un sello colectivo, y no se nos da únicamente el estilo de un solo individuo, así también, en este cine, cuando alcance su pleno desarrollo, encontraremos el aliento de un pueblo y de su profunda verdad. Por eso sus métodos deben descartar toda tendencia individualista que busque su propio fin, y a la vez desarrollar el individualismo en cuanto

persiga la integración con el grupo. Es allí donde cobrará su plena realización, porque no se trata de ahogar o de confundir la fuerza creativa particular, sino de integrarla justamente para permitir su total esplendor, y esta realización completa solo puede darse sanamente y con plenitud en el seno de la colectividad, como resultado de la participación integrada de los demás. Las tendencias aisladas involucran necesariamente desequilibrios, frustraciones, neurosis, que pueden convertirse en motores, evidentemente. El arte burgués está plagado de artistas solitarios y neuróticos, y hasta dementes que no encontraron la integración creativa y tuvieron que liberar sus fuerzas creativas interpretando aisladamente la realidad de afuera hacia dentro.

Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario

Jorge Sanjinés - Grupo Ukamau

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esa interrelación está ausente tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y solo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que solo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad.

La comunicación

Es conveniente distinguir los caminos para no equivocar destino. Por una parte, es frecuente encontrar entre las seudorevolucionarias un culto a la belleza por ella misma, que toma como pretexto el tema revolucionario. En apariencia se estaría dando la interrelación correcta de propósito y belleza, pero resulta que la comprobación más inmediata de tal equilibrio consiste en someter el resultado a la confrontación con los presuntos destinatarios, es decir con el pueblo, a quien con frecuencia se nombra como destino de tales obras. Y los destinatarios suelen ser los primeros en descubrir que no tiene la menor intención de transmitirles nada que no sea el aspaviento de una capacidad individual, que en buenas cuentas para nada cuenta ni interesa.

La elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas. Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho a realizarse por sobre los demás, si continúa pensando que debe dar salida a sus “demonios interiores” y plasmarlos sin importarle su ininteligibilidad, está definiéndose claramente dentro de los postulados claves de la ideología del arte burgués. Su oportunismo empieza por mentirse a sí mismo.

La forma adecuada al contenido revolucionario que debe, por su esencia, difundirse, tampoco puede encontrarse en los modelos formales que sirven a la comunicación de otros contenidos. Utilizar el lenguaje impactante de la publicidad para hacer una obra sobre el colonialismo es una incongruencia grave. Conducirá, inevitablemente, a bloquear el contenido ajeno. Veamos, si en un spot de un minuto emplean violentos acercamientos y alejamientos sobre el producto a publicitar en sincronismo oportuno con una música, al tiempo que la canción nos repite ocho o nueve veces el nombre o marca del producto, logra probablemente su objetivo, porque esta operación está calculada para repetirse infinidad de veces sobre el espectador indefenso, que no puede cortar el aparato de televisión cada vez que aparece la propaganda. Se han dado pues forma y contenido a una unidad ideológica perfecta.

Pero querer aplicar los principios formales expuestos para otra temática es absurdo. Las formas y técnicas publicitarias se basan en atenta observación de las resistencias del espectador y hasta de su orfandad frente a la agresión de la imagen. Lo que es aplicable en un minuto, porque existe ya un tiempo para la reacción y porque la saturación daría resultados opuestos. No podemos pues atacar la ideología del imperialismo empleando sus mismas mañas formales, sus mismos recursos técnicos deshonestos destinados al embrutecimiento y al engaño, no solamente por razones de moral revolucionaria, sino porque corresponden estructuralmente a su ideología y a sus propósitos.

La comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión, y toda la maquinaria formal de los medios

de comunicación del imperialismo, en cambio, están concebidos para aplacar el pensamiento y someter las voluntades.

Pero la comunicabilidad no debe ceder al facilismo simplista. Para transmitir un contenido en su profundidad y esencia hace falta que la creación se exija el máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que puedan estar en correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capten los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios. Se pide pues al arte y la belleza constituirse en los medios, sin que esto constituya un rebajamiento de las categorías, como pretendería el pensamiento burgués. La obra de arte existe tan plena como cualquier otra, solo que dignificada por su carácter social.

Obra colectiva

El cine revolucionario está en proceso de formación. No pueden transformarse tan fácilmente ni tan rápidamente ciertas concepciones sobre el arte que la ideología burguesa ha impuesto a niveles muy profundos de los creadores, que se han formado especialmente dentro de los parámetros de la cultura occidental. Sin embargo, creemos que se trata de un proceso que logrará su depuración al contacto con el pueblo, en la integración de éste en el fenómeno creativo, en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas. Ya son numerosas las obras y trabajos de grupo y los filmes colectivos y, lo que es muy importante, la participación del pueblo, que actúa, que sugiere, que crea directamente determinando formalmente las obras en un proceso en el que empiezan a desaparecer los libretos cerrados o en el que los diálogos, en el acto de la representación, surgen del pueblo mismo y de su prodigiosa capacidad. La vida comienza a expresarse con toda su fuerza y verdad.

Como ya sostuvimos en un artículo sobre esta problemática, el cine revolucionario no puede ser sino colectivo en su más acabada fase, como colectiva es la revolución. El cine popular, cuyo protagonista

fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales, cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integradas a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador.

Lenguaje

Un film sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal.

En el cine revolucionario, la obra final será siempre el resultado de las capacidades individuales organizadas hacia un mismo fin, cuando a través de él se capten y transmitan el espíritu y aliento de todo un pueblo y no la reducida problemática de un solo hombre. Esta problemática individual, que en la sociedad burguesa adquiere contornos desmesurados, se resuelve dentro de la sociedad revolucionaria en su confrontación con los problemas de todos y reduce su dimensión al nivel normal, porque encuentra las soluciones en el fenómeno de la integración a los demás, oportunidad en que desaparecen para siempre la neurosis y la soledad generadora de todas las desviaciones psíquicas.

La mirada amorosa o apática de un creador sobre un objeto o sobre los hombres se hace evidente en su obra, burlando su propio control. En los recursos expresivos que utiliza un hombre, en forma inconsciente, se manifiestan sus ideas y sentimientos. La elección de las formas de su lenguaje traduce su actitud, y es por este proceso que una obra no nos habla solamente de un tema sino también de su autor.

Cuando filmamos *Yawar Mallku* con los campesinos de la remota Comunidad de Kaata, nuestros objetivos profundos -aunque

deseábamos contribuir políticamente con nuestra obra denunciando a los gringos y mostrando un cuadro social de la realidad boliviana-eran los de lograr un reconocimiento de nuestras aptitudes. No podemos negarlo, así como no podemos negar que en esa experiencia nuestra relación con los actores campesinos era todavía vertical. Estábamos empleando un tratamiento formal que nos conducía a elegir los encuadres según nuestro gusto personal, sin tener en cuenta su comunicabilidad o su sentido cultural. Los textos debían aprenderse de memoria y repetirse exactamente. En la solución de algunas secuencias importaba la sugerencia sonora, sin importarnos la necesidad del espectador, para quien decíamos hacer ese cine, que requería la imagen y que después reclamó cuando el film le era presentado.

Gracias a la confrontación de nuestros trabajos con el pueblo, gracias a sus críticas, sugerencias, señalamientos, reclamos y confusiones debidas a nuestros enfoques errados en su relación ideológica de forma y contenido, fuimos depurando ese lenguaje y fuimos incorporando la propia creatividad el pueblo, cuya notable capacidad expresiva, interpretativa, demuestran una sensibilidad pura, libre de estereotipos y alienaciones.

En la filmación de *El coraje del pueblo*, muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos, discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir cómo debían reconstruirse las cosas. Por otra parte, ellos las interpretaban con una fuerza y una convicción difícilmente alcanzables por un actor profesional. Esos compañeros no solamente querían transmitir sus vivencias con la intensidad que tuvieron, sino que sabían cuáles eran los objetivos políticos de la película, y su participación se hizo por eso una militancia. Tenían clara conciencia de cómo iba a servir la película llevando la denuncia de la verdad por todo el país y se dispusieron a servirse de ella como de un arma. ¡Nosotros, los componentes del equipo, nos constituíamos en instrumentos del pueblo que se expresaba y luchaba por nuestro medio!

Los diálogos fueron abiertos al recuerdo preciso de los hechos o bien dieron lugar, como en el rodaje de *El enemigo principal*, a la expresión de las propias ideas. Los campesinos utilizaban la escena para liberar la voz reprimida por la opresión y le decían al juez o al patrón de la película lo que verdaderamente querían decirle a los de la realidad. En ese fenómeno, cine y realidad se confundían, eran lo mismo. Lo artificial era lo que podía establecerse como diferencia externa, pero el hecho cinematográfico se fundía con la realidad en el acto revelador y creativo del pueblo.

Cuando decidimos utilizar los planos secuencia en nuestras últimas películas, estábamos determinados por la exigencia surgida del contenido. Teníamos que utilizar un plano de integración y participación del espectador. No nos servía saltar bruscamente a primeros planos del asesino -en *El enemigo principal*- juzgado por el pueblo en la plaza donde se realiza el juicio popular, porque la sorpresa que siempre produce un primer plano impuesto por corte directo cortaría lo que se iba desarrollando en el plano secuencia, y que consistía en la fuerza interna de la participación colectiva que se volvía participación presente del espectador. El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante. A veces, ese plano secuencia nos lleva hasta un primer plano respetando la distancia de acercamiento que en la realidad es posible, o bien abriéndose campo entre hombros y cabezas para acercarnos a ver y oír al fiscal. Cortar a un gran primer plano era imponer brutalmente el punto de vista del autor que obliga e imprime significancias que deben aceptarse. Llegar al primer plano por entre los demás, y junto a los demás, interpreta otro sentido, contiene otra actitud más coherente con lo que está ocurriendo al interior del cuadro, en el contenido mismo.

En la realización de *El enemigo principal* nos vimos obligados muchas veces a romper con el tipo de tratamiento por limitaciones puramente técnicas; fallas en la grabación por excesivo ruido del *blimp*, o protector de ruidos de la cámara, impedían el plano secuencia y nos imponían la necesidad de fraccionar los planos. También el alto grado de improvisación a que sometía la participación popular hacía

difícil prever la continuidad en los cortes. De alguna manera puede justificarse, en esa experiencia, el hecho de que en la puesta en escena el proceso de realización se hacía paralelamente al proceso de descubrimiento de nuevos elementos, al menos para nosotros. Era una puesta en escena totalmente distinta a la del cine en el que habíamos aprendido el ABC, y nosotros mismos, no pocas veces, resultábamos asombrados por lo que estaba pasando.

Podríamos hablar de un tratamiento subjetivo, que comulga con las necesidades y actitudes de un cine de autor individual y un tratamiento objetivo, no sicologista, sensorial, que facilita la participación y las necesidades de un cine popular.

La necesidad de lograr una obra encaminada a la reflexión se impone en el tratamiento objetivo como una consecuencia formal porque, por ejemplo, los planos secuencia de integración y participación crean una distancia propicia para la objetividad serena. Esa distancia es libertad para pensar, como lo es para el protagonista colectivo que no puede someterse a la tiranía del primer plano, porque físicamente no cabe en él ni tiene la libertad de acción, que es la libertad de inventar. En el caso del espectador nada lo está presionando dentro de la imagen, ni las tensiones del gran acercamiento ni los ritmos acelerados en que puede resolverse este plano: la tensión puede darse en lo interno del drama del pueblo, y la fuerza emocional, que pensamos también debe lograrse a fin de comprometer esa misma reflexión, irá desarrollándose en el espíritu del espectador como consecuencia de la calidad del contenido, de su intensidad social y de sus significados humanos.

Por otra parte, no se espera de esos planos secuencia la inmovilidad del teatro sometido a un solo punto de vista. Su manejo tiene múltiples posibilidades para interpretar los requerimientos dramáticos internos y externos, las necesidades del espectador participante y del pueblo protagonista.

La presencia de un protagonista general y no particular determina, a su vez, la objetividad y la distancia útiles a la actividad reflexiva del

espectador. Mucho nos ayudó a convencernos de la necesidad de descartar al protagonista individual, héroe y centro de toda historia en nuestra cultura, no solamente la búsqueda de la coherencia ideológica sino la observación de las características primordiales y esenciales de la cultura indígena americana. Los indios, por sus tradiciones sociales, tienden a concebirse antes como grupo que como individuos aislados. Su manera de existir no es individualista. Entienden la realidad en la integración a los demás y practican estas concepciones con naturalidad, pues forman parte inseparable de su visión del mundo. Al comienzo resulta desconcertante entender lo que significa pensarse así, porque forma parte de otra mecánica de pensar y tiene una dialéctica inversa a la del individualismo. El individualista está opuesto a los demás. Cuando se rompe ese equilibrio, su mente tiende a desorganizarse y pierde todo sentido. Mariátegui, el gran pensador político peruano, decía, refiriéndose a las concepciones sobre la libertad, que el indio nunca es menos libre que cuando está solo. Recuerdo que en una entrevista filmada recientemente, un campesino, a quien habíamos pedido hablar frente a cámara, reclamaba la presencia de sus compañeros de comunidad para hablar con seguridad y naturalidad. ¡Procedía exactamente al revés de un ciudadano, que hubiera preferido la soledad para sentirse seguro!

En el arte revolucionario encontraremos siempre la marca del estilo de un pueblo y el aliento de una cultura popular que comprende a un conjunto de hombres con su particular manera de pensar y concebir la realidad y de amar la vida. Su meta es la verdad por intermedio de la belleza, y esto se diferencia del arte burgués que persigue la belleza aun a costa de la mentira. ¡La observación e incorporación de la cultura popular permitirá elaborar con total plenitud el lenguaje del arte liberador!

Brasil

No al populismo*

(1969)

Glauber Rocha

El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una civilización. Pero ¿de qué civilización? País en trance, Brasil es un país indigenista/vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anárquico/antropófago, nacional popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario/conformista, tropical/estructuralista, etcétera. El conocimiento de las oscilaciones de nuestra cultura tan plena de supraestructuras (pues nos referimos a un “arte producido por elites, muy distinto del arte popular producido por el pueblo”) no resulta suficiente para saber quiénes somos. ¿Quiénes somos?, ¿qué cine tenemos? El público nada quiere saber de todo esto; el público va al cine para divertirse, pero encuentra en la pantalla un filme nacional que le exige un enorme esfuerzo para establecer un diálogo con el cineasta que, a su vez, también hace un gran esfuerzo para hablarle al público... ¡en otro lenguaje!

Las discusiones sobre este lenguaje son extensas y reveladoras. El *cinema novo*, rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, ha rechazado también el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el “populismo”, reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el caudillo, el artista se siente padre del pueblo: la palabra de orden es “hablar con simpleza para que el pueblo entienda”.

A mi parecer, es una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, “crear cosas simples para

un pueblo simple". El pueblo no es simple. Aun siendo enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que aun en la miseria poseen su filosofía, y pobrecitos, tienen solo la necesidad de formarse un poco de "conciencia política" a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico.

El primitivismo de este concepto es todavía más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene por lo menos la valentía de saberse tal y justifica la "industria del gusto artístico" con objetivos de lucro.

El arte populista, en cambio, trata de justificar su primitivismo con una "buena conciencia". El artista populista afirma siempre: "no soy un intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bello porque comunica", etcétera. Pero, ¿qué comunica? Comunica en general las alineaciones mismas del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que lo lleva a considerar la vida con desprecio.

El pueblo brasileño, aun aceptándola, critica su propia miseria. En la música popular son numerosísimas las sambas que dicen: "no tengo porotos, hago la sopa con las piedras", "moriré en la calle pero con mucha alegría", "la favela es la entrada al paraíso". El populismo recurre a estas fuentes y las restituye al pueblo sin ninguna interpretación más profunda. El pueblo, sintiendo que le arrojan la comicidad primitiva de su subdesarrollo, encuentra genial su misma desgracia y se muere de risa.

Así se explica el éxito de la "chanchada", que se basa en la pintoresca miseria del "caboclo" y de la clase media. De aquí deriva el éxito de cualquier drama de denuncia social.

El populista defiende también la tesis según la cual "se deben usar las formas de comunicación... para desalinear". Pero estas "formas de comunicación" son, como ya hemos visto, las formas de alienación de la cultura colonizadora.

Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un arte subdesarrollado. Es una ingenuidad y una forma de reaccionarismo creer que el arte ofende. El *cinema novo*, participando en la inquietud general de la cultura brasileña, ha rechazado al populismo reduciendo así su posibilidad de maniobra al público.

¿Habrá elegido el camino de la esfinge?

Mientras se discute sobre el problema de la comunicación, el *cinema novo* discute el problema de la creación. ¿Son conciliables creación y cinematógrafo?

La mayoría de los observadores responde que el cine es un arte de comunicación y basta. Para estos observadores, crear se opone a comunicar. Los apóstoles de la comunicación a toda costa no se preguntan a cuántos niveles se produce la comunicación y, sobre todo, qué es una verdadera comunicación.

El *cinema novo* admite haber logrado alcanzar la verdadera comunicación, pero confesando esto, se libera la certeza comunicativa del "populismo"; sin embargo, se trata de una afirmación engañadora, porque la profundidad del populismo cultiva solo los "valores culturales" de una sociedad subdesarrollada. Estos "valores" no valen nada; nuestra cultura, producto de una incapacidad artesanal, de la pereza, del analfabetismo, de la impotente política de un inmovilismo social, es una "cultura año cero". ¡Fuego a las bibliotecas, entonces!

El cine novo en cada filme vuelve a empezar desde cero, como Lumière. Cuando los cineastas se disponen a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de trama, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras se realiza, de sostener paralelamente la teoría y la práctica, de formular cada teoría de cada práctica, de comportarse según las apropiadas palabras de Nelson Pereira dos Santos, cuando cita a cierto poeta portugués: "No sé a donde voy, pero sé que vas desde allí".

El público se siente empujado a las salas de proyección, obligado a leer un nuevo tipo de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como imprecisa es la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente de Brasil, violento y triste, aun más triste que violento, como nuestro carnaval que es mucho más triste que alegre.

Entre nosotros, nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político.

El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador. Si el complejo de culpa de los artistas de la burguesía los lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de esa conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, el único camino de salida está en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación.

La ambición de cinema novo es por ello considerada extracinematográfica. El cine, dicen todos, es una diversión. Quien va al cine lo hace para divertirse. Nadie desea enfrentar problemas en el cine; el arte queda reservado al teatro, a la pintura, a la poesía. El cine, en cambio, cuesta pesos. El cineasta artista es un irresponsable, un cretino intelectual.

En Brasil, intelectual es sinónimo de homosexual. Y se necesita mucho coraje para ser un intelectual y, como intelectual, agredir el poder del cine. Pienso que Brasil es un país con una vital necesidad de cine y, sobre todo, que el cine será el arte brasileño por excelencia. Pero Roma no ha sido hecha en tres días, y el *cinema novo* ha comenzado en 1962, produciendo desde entonces solo 32 filmes...

- Extraído de *Hojas de cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

Manifiesto del Cinema Novo*

(1970)

Glauber Rocha

El Cinema Novo comienza a tomar el rostro propio del cine brasileiro. Es por eso que insisto: aun si encontramos que la palabra está ya vieja, no podemos terminar con un espíritu que es más grande que nuestra voluntad. Pero los jóvenes deben saber que no pueden ser irresponsables frente al presente y frente al futuro, porque su anarquía de hoy puede ser la esclavitud de mañana. El imperialismo vendrá pronto a explotar las nuevas materias primas. Si el cine brasileiro es las palmas del tropicalismo, es necesario que los campesinos que han vivido la sequía se pongan en guarida para evitar que el cine brasileiro se vuelva subdesarrollado.

La única manera de luchar es producir: quien no quiere ver esta realidad es ciego o idiota. Los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar al cine imperialista del mercado nacional.

Si cada país del Tercer Mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado, un cinema tricontinental revolucionario será posible.

El cineasta del Tercer Mundo no debe tener miedo de ser "primitivo". Será solamente ingenuo si insiste en imitar la cultura dominante. Será ingenuo también si se vuelve chauvinista. Debe ser antropófago y dialéctico.

Hacer las cosas de tal manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica

(Moscú), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, oír y comprender una estética revolucionaria/popular, que es el único objetivo que justifica la creación tricontinental. Pero también es necesario crear esta estética.

La toma del poder político por los colonizados es fundamental.

Pero la toma del poder no es suficiente.

La creación de una estética revolucionaria/popular es todavía una utopía.

El cineasta tricontinental es torturado por la policía. Puede ser también fusilado.

Una verdadera relación internacional debe ser fundada sobre un principio: nada de paternalismo, nada de solidaridad sentimental, nada de humillación, nada de agresividad gratuita, sobre todo nada de consejos.

Las imágenes no tienen necesidad de traducción y las palabras de izquierda no salvan a las imágenes de derecha.

Aparecido en *Hablemos de cine*, N° 53,
mayo-junio 1970, Lima.

Estética de la violencia

(1971)

Glauber Rocha

Evito la introducción informativa que se ha hecho característica en las discusiones sobre América Latina; prefiero definir el problema de las relaciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos limitativos que los que emplea en su análisis el observador europeo. En realidad, mientras América Latina llora desconsoladamente sobre sus desgarradoras miserias, el observador extranjero no las percibe como un hecho trágico, sino como un elemento formal del campo de su encuesta. En los dos casos, este carácter superficial es fruto de una ilusión que se deriva de la pasión por la verdad (uno de los más extraños mitos terminológicos que se hayan infiltrado en la retórica latina), cuya función es para nosotros la redención, mientras que para el extranjero no tiene más significado que la simple curiosidad, a nuestro entender, nada más que un simple ejercicio dialéctico. De ese modo, ni el latinoamericano comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miserable grandeza del latinoamericano.

Fundamentalmente, la situación del arte en Brasil puede sintetizarse de este modo: hasta ahora, una falsa interpretación de la realidad ha provocado una serie de equívocos que nos han limitado al campo artístico, sino que han contaminado sobre todo el campo político.

El observador europeo se interesa por los problemas de la creación artística del mundo subdesarrollado, en la medida en que éstos satisfacen su nostalgia por el primitivismo; pero ese primitivismo se presenta bajo

una forma híbrida, es heredado del mundo civilizado, y mal comprendido, puesto que ha sido impuesto por el condicionamiento colonialista. América Latina es una colonia; la diferencia entre el colonialismo de ayer y el de hoy reside solamente en las formas más refinadas de los colonizadores actuales. Y mientras tanto, otros colonizadores tratan de sustituirlos con formas todavía más sutiles y paternalistas.

El problema internacional de América Latina no es más que una cuestión de cambio de colonizador; por consiguiente, nuestra liberación está siempre en función de una nueva dominación.

El condicionamiento económico nos ha llevado al raquitismo filosófico, a la impotencia a veces consciente, a veces no: lo que engendra, en el primer caso, la esterilidad, y en el segundo, la histeria. De ello se deriva que nuestro equilibrio, en perspectiva, no puede surgir de un sistema orgánico sino más bien de un esfuerzo titánico, autodestructor, para superar esa impotencia. Solo en el apogeo de la colonización nos damos cuenta de nuestra frustración. Si en ese momento, el colonizador nos comprende, no es a causa de la claridad de nuestro diálogo, sino a causa del sentido de lo humano que posee eventualmente. Una vez más el paternalismo en el medio utilizado para comprender un lenguaje de lágrimas y de dolores mudos.

Por eso, el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social; es la ausencia de su sociedad. De ese modo podemos definir nuestra cultura de hambre. Ahí reside la práctica originalidad del nuevo cine con relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida.

Sin embargo, nosotros la comprendemos, sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de una cultura de hambre que, al mirar las estructuras, las supera cualitativamente. Y la más auténtica manifestación cultural del hambre es la violencia. La mendicidad, tradición surgida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la mentira fanfarrona.

El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado. A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación.

Ya se han superado los tiempos en que el nuevo cine necesitaba explicarse para poder existir; el nuevo cine necesita hacerse un proceso a sí mismo para darse a comprender mejor, por lo menos en la medida en que nuestra realidad puede ser comprendida a la luz de un pensamiento que el hambre no debilite o haga delirante.

Por lo tanto, el nuevo cine no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente. Por eso, en sus verdaderos comienzos, no tiene contactos con el cine mundial, salvo en lo concerniente a sus aspectos técnicos, industriales y artísticos.

Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de su existencia particular.

* Extraído de *Hojas de cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC,
México, 1988.

Cine: arte del presente*

(1967)

Carlos Diegues

Tengo la impresión de que el cine, aunque no sea el arte del futuro, es el arte del presente. Ya no es realmente ese gran arte de masas que fue hace 20, 30 y 40 años atrás, ya que su lugar fue tomado sin duda alguna por la televisión, pero, sí puede afirmarse que el cine es aquel arte que, en el mundo moderno, puede expresar mejor, testimoniar más completamente las insatisfacciones y rebeldías de aquellos que no están de acuerdo con la tragedia de nuestro tiempo. Tengo la impresión de que la televisión -por los propios programas que está presentando ahora- no podrá quitarle esa misión al cine. Creo que las cinematografías pequeñas de todo el mundo, la cinematografía latinoamericana y la de algunos países como Canadá, Checoslovaquia, Polonia o Hungría, son las que mejor podrán expresar esa rebeldía, esa insatisfacción, porque además de testimoniar -como dije- sobre la tragedia de nuestro tiempo, están mucho más preparadas para hablar de ella.

No creo en el modernismo en el cine, no creo en los mitos del modernismo, de los movimientos y de las escuelas, porque tengo la impresión de que no es precisamente el modernismo lo que hace el buen cine. Pero, sí creo en una cosa que es la contemporaneidad, esto es la “adecuación” del cine a su tiempo. Y esa “adecuación” se realiza por medio de una sola cosa: el estrecho enlace de la película con los problemas de su tiempo. Esto quiere decir que no creo en un cine que no sea político, aunque no llamo político al cine panfletario, ni al discursivo, sino al cine de participación en el sentido de que esté

comprometido con las corrientes de opinión y con el pensamiento del mundo moderno. Una vez más, creo que el cine subdesarrollado puede estar al frente, a la vanguardia de ese cine político porque es, justamente, el cine de los pueblos oprimidos del mundo entero y, por lo tanto, el cine más apto para hablar de la tragedia, del hambre, del subdesarrollo, de los astronautas en el espacio exterior y de la miseria en los países inferiorizados. En mis películas pretendo justamente -en la medida de lo posible- hablar siempre de ese gran conflicto, de esa gran contradicción del mundo moderno que es la distancia enorme que existe entre los pueblos y las naciones del hemisferio sur y del hemisferio norte, o dicho con otras palabras: de los pueblos que ya nacieron para la historia y de aquellos que aún están al margen de ella. Creo también que ya está superada la fase del cine nacionalista en el sentido pequeñoburgués del término, es decir, del cine de glorificación o exaltación de las causas nacionales. Creo, por ejemplo, que hoy día el Brasil es un país “devuelto” a la realidad latinoamericana y que, por lo tanto, necesita más que nunca de un cine integrado, participando de toda verdad latinoamericana que, a su vez, es una consecuencia o un reflejo de toda tragedia mundial.

* Entrevista con *Cine Cubano*, en Viña del Mar, N° 42-43-44, La Habana. Extraído de *Hojas de cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

Cine y reflexion*

(1967)

Eduardo Coutinho

En principio, quiero solo decir que el cine, aquello que se llama cine moderno, es un cine que procura ser, ante todo, una reflexión sobre un tema más bien que sobre una historia. El cine nuevo mundial ha superado el cine de historia yendo hacia otra concepción narrativa. Eso se debe también a que, como decía Carlos Diegues, el cine ya no es más el arte de masas por excelencia, porque ese papel está siendo ocupado por la televisión y, principalmente, por la publicidad. La televisión vinculada a la publicidad no puede ser otra cosa sino un canal para la domesticación del público y para aquello que se llama la "industria cultural".

(Dominio consciente e inconsciente del gusto del público). Frente a ese panorama, el cine queda como un arte que puede tener, todavía, una penetración en las masas y que, además, puede penetrar por las brechas que permiten los regímenes vigentes. Para ello hay que hacer cine en un lenguaje no convencional y que pueda, de cierta manera, más o menos lentamente, crear o recrear la posibilidad de pensar para todos los pueblos de los países subdesarrollados, principalmente, de la América Latina. Creo, inclusive, que, en lo que yo hice hasta ahora, surge una contradicción que se intenta resolver: existe la gran necesidad básica de comunicarse con el público que, a su vez, es brutalizado por la "industria cultural".

Ese es un dato que debe ser tomado en consideración. Hay dos formas. Hay una forma en que se procura partir de mitos populares, partir

inclusive de las convenciones cinematográficas existentes y, desde ellas, intentar una comunicación de distinto nivel. En este sentido, no creo que pueda haber preconceptos formales de ninguna especie y que, tanto en el plano del lenguaje propiamente cinematográfico, como en el de la dramaturgia, todos los caminos están abiertos y ninguno debe ser rechazado de antemano. Así como, por ejemplo, el plano y el contra-plano pueden ser utilizados en una cierta forma de película, o en una cierta secuencia, así también una dramaturgia de tipo más clásico puede ser un medio utilizado, dependiendo de lo que se quiera obtener.

También, por otro lado, se admite que pueda existir, que es indispensable que exista cierta restricción con respecto al público, en la medida en que se trata de buscar un cine fundamentalmente crítico que depende, básicamente, del nivel de conciencia del público. Siendo el nivel de conciencia algunas veces muy bajo y existiendo la dificultad de penetración debido a que los canales de distribución están relativamente vedados, puede suceder que una cinta alcance solo a un público muy restringido; pero, yo creo que los efectos multiplicadores hacen que alcance tanto valor como un filme que tenga una penetración popular. Por eso mismo creo que nunca puede ser condenada una cinta que no encuentre, junto al público, una resonancia que puede encontrar una cinta que utilice ese mito y ese lenguaje popular y que, por eso mismo, pueda tener su eficacia de medidas.

Hablando otra vez de mis experiencias: en cierto momento de la historia de Brasil hice un filme que era tan directamente político que no pudo continuar un día después del cambio político ocurrido, cambio que, evidentemente, no fue fundamentado porque las fuerzas del régimen no cambiaron en nada, pero cambiaron las condiciones policíacas del régimen.

* Entrevista con *Cine Cubano* en Viña del Mar, N° 42-43-44, La Habana. * Extraído de *Hojas de cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

La política indirecta (Fragmentos)*

(1970)

Joaquim Pedro de Andrade

En primer lugar, no debemos creer exageradamente en la fuerza política del cine. Creo que la política más eficaz es la política directa. El cine es un instrumento de comunicación, de debate de ideas, pero no tengo la ingenuidad de imaginar que las películas realmente sean instrumentos políticos muy eficaces, que puedan por sí mismos cambiar o dar una contribución sustancial para cambiar la situación política. En segundo lugar, la represión en Brasil es un hecho, y tal vez sea, tal vez no; creo que ciertamente, aquí, en América Latina lo es -la represión más directa, más violenta inclusive-. Entonces, por el momento, nos resulta imposible hacer un tipo de cine que francamente y de manera directa trate los problemas políticos y contemporáneos, principalmente el problema de la violencia en el proceso político. Todas las tentativas fueron prohibidas por la censura y nunca pudieron proyectarse, lo que no impide que uno participe en esa discusión nacional en términos, digamos, indirectos, como con *Macunaíma*, que no trata directamente la situación actual política en Brasil, pese a lo cual el resultado me parece político.

(...) La propuesta de esa película (*La hora de los hornos*) y del movimiento que surgió de ella, el grupo Cine Liberación, es una propuesta radical. Solanas dijo que había hecho la película, porque era el mejor camino que un cineasta podía elegir para participar en el proceso de liberación nacional, para participar en la lucha. El proceso

político en Argentina, actualmente, permite que esas películas se hagan todavía y que funcionen y puedan exhibirse, aunque sea con carácter restringido, y que puedan cumplir una acción verdadera y que no se limiten a ser hechas para dar buena conciencia a sus autores solamente. Son películas que realmente participan del proceso y que evidentemente deben seguirse haciendo. Ahora, por el momento, en Brasil eso es imposible. Las películas de acción política directa son películas que en Brasil tendrían que ser totalmente clandestinas. Además, las condiciones de lucha clandestina en Brasil son tan violentas, están tan radicalizadas, que parecería una especie de alienación gastar energías -una vez que alguien se ha decidido por ese camino- en el campo del cine. Como el precio que se paga por esa opción política, actualmente, es el mayor precio posible, el precio de la propia vida -incluso más que eso, porque las condiciones en que se puede perder la vida son terribles-, esa posibilidad por el momento queda relegada.

(...) *Macunaíma* es una película que, en cierta manera, representa a la sociedad instalada en Brasil, una película en la que las relaciones entre las personas son básicamente antropofágicas. Todo parte de la comprobación de que las cosas no cambiaron desde los tiempos en que fuimos descubiertos por los portugueses, nuestros primeros colonizadores. El comportamiento antropofágico de los indios que en esa ocasión devoraron al obispo portugués don Pedro Fernandes Sardinha fue ejemplar, al punto de haber sido aprovechado por el movimiento de renovación artística de 1922, el modernismo, cuando en el *Manifiesto de Andrade* ese episodio es señalado como el año cero, comenzándose a contar el tiempo desde entonces. El proceso antropofágico, evidentemente, persiste hasta hoy, pero institucionalizado, disimulado. Aparte de las relaciones básicamente antropofágicas entre las personas, esa civilización burguesa competitiva donde los hombres devoran a los hombres, existe otro fenómeno tal vez más importante, ciertamente más numeroso: el fenómeno de la antropofagia nacional. Brasil devora a los brasileños, porque el número de brasileños que mueren constantemente víctimas de las condiciones que vive el propio país, es decir, víctimas de la pobreza, del subdesarrollo, de la miseria, es enorme, un verdadero

genocidio que ocurre permanentemente. La película trata de representar todo eso. El personaje principal, *Macunaíma*, comienza la película comiendo tierra, tal como los niños pobres hacen en Brasil, y acaba la película comiendo tierra de nuevo, hasta finalmente ser devorado por la tierra personificada por un ser mítico, una sirena maligna, lara, personaje de la mitología popular. Además, hay otro aspecto de discusión indirecta de los problemas del caso político brasileño: la discusión de lo que sería el héroe nacional, el héroe brasileño, el héroe incluso latinoamericano moderno.

(...) Evidentemente, el héroe moderno y la discusión sobre el héroe tienen sentido apenas en la medida en que la definición de héroe implica una definición de lo que sería la actitud correcta para enfrentar la realidad del momento, para enfrentar y vencer los problemas de la realidad brasileña contemporánea. Esa discusión continúa abierta en Brasil, y *Macunaíma*, con la descripción de esa trayectoria tan accidentada desde el nacimiento hasta la muerte, en cierta manera contribuye a esa discusión con una serie de elementos informativos, pese a que el personaje esté muy lejos de ser moderno, porque le falta conciencia colectiva, o sea la característica fundamental de este nuevo héroe, anónimo y múltiple.

(...) Yo nunca tuve mayor preocupación por definir mi escuela cinematográfica. Creo en las escuelas casi como hechos *a posteriori*, como consecuencias de un impulso más general, o de un encuentro básico entre algunos cineastas o entre algunos artistas en torno de algunas afirmaciones básicas. Proponer una respuesta ordenada y general sobre un camino cinematográfico no me interesa. Creo que eso tiene un aspecto limitativo, una especie de previsión sobre qué tipo de película se debería hacer, una especie de predefinición. Entonces, como creo que las películas realmente tienen interés cuando son sorprendentes, cuando son nuevas, eso no me interesa mucho. Entre tanto, no hay que negar el valor de esos caminos cuando alguien se define por uno de ellos o por otro, *grosso modo* por una o por otra base ideológica; así se conforman las escuelas. El problema del cine popular realmente me interesa mucho. Creo que nosotros tenemos un problema muy serio en la conquista de

nuestro mercado. Estamos dominados por la producción extranjera, especialmente estadounidense, y anualmente se importan más de 600 películas. El pueblo consume esas películas extranjeras con todas las consecuencias culturales e ideológicas que eso supone. Nosotros tenemos que afirmar el cine nacional también en el sentido industrial. Es preciso que hagamos películas que realmente puedan entrar en una relación de diálogo con el público, una relación diferente de la que ha impuesto el cine estadounidense tradicional. Nosotros intentamos un diálogo de independencia, de crítica, de polémica.

(...) El cinema novo, cuando surgió, se opuso a una serie de valores establecidos y se afirmó en otra serie de valores que se oponían a aquellos y que afirmaban la identidad básica, ideológica, que había entre los realizadores de las primeras películas. Con la evolución del proceso, evidentemente, todo se enfrió, la variedad se hizo cada vez mayor, la producción se fue diversificando. Creo que hoy en día carece de sentido hablar de cinema novo. El cinema novo fue realmente nuevo en la época de su aparición. Hoy, ya no es así. El movimiento se ha atomizado en una serie de tendencias diversas, entre las cuales se ha entablado una profunda polémica interna, como resultado, también, del momento político que vivimos. La izquierda brasileña, a la cual pertenecemos, con toda la variedad e indefinición de nuestra izquierda, llegó a quedar reducida totalmente a la impotencia, demostrada en un largo período que siguió a la toma del poder por los militares. La izquierda fue ganada entonces por un proceso autodestructivo que llegó a tener mucha intensidad y que, en cierto modo, tuvo aspectos positivos. Ante todo, sirvió como forma de purificación y de adiestramiento para agredir al enemigo temporalmente más fuerte. Si se trata de limitar tendencias en el cine brasileño, o, si se prefiere, en el cinema novo, se podría señalar algún camino. Uno, en el que por ejemplo está *Macunaíma*, es el camino del cine popular, que trata los problemas políticos de la realidad contemporánea de Brasil de manera relativamente indirecta y conforme a los límites que la censura impone. Todas estas películas tratan de crear una censura autodefensiva, de manera de burlar a la censura, pero también evitar la autocensura, cuyos límites a veces son más estrechos que los que la propia censura impondría. En cine todavía no se practica la censura

previa, como ocurre con la literatura y la publicación de periódicos, de revistas y diarios. Hasta ahora hemos conseguido postergar las tentativas de establecerla; actualmente podemos hacer películas sin que los guiones sean previamente censurados. Ese es uno de los caminos, un camino posible, porque implica también la posibilidad de hacer un arte industrial. Como país subdesarrollado, tenemos la obligación de conquistar y construir nuestra industria cinematografía, también en términos de negocio. Es un problema abierto: cómo lograrlo de manera válida en términos brasileños, política, social y económicamente válidos.

Montevideo, 20-11-70

* Extraído de *El cine latinoamericano*, René Palacios y Daniel Pires Mateus, Sedmay Ediciones, Madrid, 1976.

Chile

El cine: herramienta fundamental* **(1971)**

Miguel Littin

“Antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo”.

Primer acuerdo del manifiesto político de los cineastas de la
Unidad Popular.

Este primer manifiesto de los jóvenes cineastas chilenos define claramente su actitud y su vocación moral frente al cine, esto es, ponerlo al servicio efectivo de las grandes mayorías, no de una manera paternalista de quien interpreta al pueblo desde lejos, le adjudica intenciones, sino de quien, inmerso en él, participa de su genio creador. Nuestro cine deberá, por imperativo histórico, convertirse en una herramienta de esclarecimiento ideológico, tarea fundamental en esta etapa que emprendemos y que, dadas las características especiales del proceso político chileno, la hacen aún más urgente y necesaria.

Para nosotros, hoy el cine solo es útil o sencillamente inútil; para nosotros, hoy es tan importante un pequeño filme que aclare al pueblo la importancia del medio litro de leche para cada niño chileno, y cómo ese medio litro incide en el problema de la desnutrición infantil, como aquel que plantea de una manera global el fenómeno de la revolución; ambos nos son necesarios, a ambos se les exige que sean claros y efectivos. La realidad nos obliga a enfrentarla desde todos

los ángulos; no tenemos hoy en Chile pequeñas problemáticas, no tenemos hoy en Latinoamérica pequeños objetivos; en esta línea, no tendremos tampoco pequeños filmes. Todo lo que contribuya de una manera efectiva a impulsar y a profundizar el proceso revolucionario nos parece útil y necesario; todo aquello que no lo haga, al margen de consideraciones estéticas, nos parece perfectamente inútil y, por lo tanto, prescindible.

Esto no significa que el cine deba ir tras los acontecimientos; el proceso revolucionario chileno se desencadena día a día y el cine crece conjuntamente con él, pero esto no significa en modo alguno que la expresión deba limitarse a ir detrás de los acontecimientos sino que, muy por el contrario, debe ir a la vanguardia desbrozando el camino, creando conciencia, clarificando día a día, señalándole al pueblo las grandes problemáticas y dándole así los elementos de información que le sean útiles para enfrentar el presente y proyectar el futuro. Nuestro país deberá ir recogiendo las experiencias de la lucha de clases, enfrentamiento éste que crea formas culturales propias; de la profundidad con que sean enfrentadas estas problemáticas nace también la utilidad de la obra. Nosotros decimos NO al panfleto superficial, y lo decimos de una manera categórica.

Pensamos que es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizada; sus fundamentos se hallan hoy en la cultura popular chilena y en la revisión de un pasado histórico, pero estas tareas solo es posible enfrentarlas sin dogmatismo, rechazando de plano todo "infantilismo" de izquierda y asumiendo responsablemente la complejidad de la tarea. No es un misterio para nadie que en Chile la clase dominante y el imperialismo están solamente aletargados, pero que esperan el primer momento que les sea propicio para provocar la contrarrevolución. Es ese momento, el del enfrentamiento definitivo, el que debe encontrarnos ideológicamente armados.

Estamos conscientes de que nuestra responsabilidad es inmensa, pero también no es menos cierto que estamos dispuestos a asumirla y para ello hemos depuesto cualquier tipo de diferencias personales.

Nuestra primera responsabilidad es con Chile y con su pueblo, nuestra primera responsabilidad es con la revolución y para ello se hace necesario intensificar la búsqueda de un lenguaje que nos sea común. Afianzar hoy el proceso popular chileno y abrirle paso al socialismo es la tarea inmediata; para ello no tenemos un solo camino, para ello es necesario utilizar libremente todas las formas expresivas que se vayan haciendo necesarias en el transcurrir de la lucha.

Nuestra primera responsabilidad es con el pueblo; para un proceso revolucionario que se inicia es necesaria sin duda la proyección de su imagen más allá de sus fronteras, para combatir de esa forma las informaciones falsas o, más bien, las deformaciones que de estos procesos de liberación hacen las agencias internacionales de noticias que domina el imperialismo, pero también no es menos cierto que la contrarrevolución se maneja desde el interior de esos mismos países.

Por eso pensamos que si bien es importante que el cine chileno participe en los festivales internacionales, e intente de una manera legítima que la imagen de su pueblo sea conocida en el resto del mundo, esto no debe significar jamás caer en la trampa del provinciano latinoamericano que pretende triunfar en Europa, y que para ello adecua su lenguaje y termina apresado en esa gran trampa del exotismo y del folklorismo que sin duda hace furor en París, en Londres, etcétera, pero que a la postre resulta incomprensible para su propio pueblo.

Nosotros vemos con preocupación una cierta tendencia hacia el pintoresquismo en cierto cine latinoamericano; creemos que hay que desterrar cualquier manifestación en este sentido. Nuestra primera responsabilidad es con nuestro pueblo; creemos que en Latinoamérica los cineastas debemos entrar en un proceso profundo de revisión de nuestra obra para hacerla más clara y más efectiva.

“No exhibamos más el folklore con un orgullo demagógico o un carácter celebrativo; exhibémoslo más bien como una denuncia

cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro es entonces del folklore. Pero entonces no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador de los pueblos". (Julio García Espinosa).

Cómo ha resistido el pueblo. Durante estos largos siglos de sometimiento, el pueblo ha desarrollado sus propias defensas a través de las manifestaciones folklóricas, ha ido creando una corriente interna, una subcultura de rechazo donde ha volcado su propia interpretación de la dinámica social. Sin embargo, cabe preguntarse con qué elementos ha contado el pueblo para desarrollar esta cultura de rechazo, con qué nivel de conocimientos, con qué nivel de información. La respuesta es obvia.

Durante mucho tiempo la reacción fue arrebatándonos las banderas; por ejemplo, la lucha por la emancipación política del país y sus héroes fueron convertidos en los elementos de fundamentación básicos del capitalismo y de la dependencia económica y cultural.

Extraer desde el pasado, reinterpretar la historia o sacar a la luz todos aquellos hechos olvidados que la reacción de la historia oficial ha instrumentado en su propio beneficio es una tarea impostergable.

La guerra comienza con el hombre; el pueblo no ha ganado sino una batalla el 4 de septiembre. La guerra comienza con la entrada del colonizador español y con la resistencia indígena, la guerra continúa con la lucha de los criollos por la independencia política, la guerra continúa con Balmaceda cuando pretende nacionalizar las riquezas básicas del país en 1891, la guerra continúa cuando el pueblo se levanta en las primeras huelgas del salitre en el Norte, la guerra continúa con los levantamientos campesinos, la guerra comienza con el hombre.

Proyectado así, el 4 de septiembre aparece el pueblo ganando una de sus más grandes batallas, pero ¿cuál es la herencia que hemos recibido del Chile del pasado? "Nuestra herencia (decía el compañero

Allende) es heredar una sociedad profundamente lacerada por las desigualdades sociales, nuestra herencia es un país dividido entre clases antagónicas de explotados y explotadores, nuestra herencia es la dependencia cultural, política y económica, nuestra herencia es una economía desangrada, nuestra herencia es un hombre mal alimentado, nuestra herencia es la desnutrición infantil, es el alcoholismo, es el alto índice de analfabetismo y de miseria, es en suma el subdesarrollo; pero también nuestra herencia es la rebelión y éste debe ser el principio fundamental desde donde partamos para hacer todas nuestras afirmaciones y para proyectar nuestras acciones futuras. Provocar, desatar, desarrollar este instinto de rebelión en el hombre chileno, romper el cerco del engaño al cual ha estado sometido, derribar de una vez y para siempre todos los vestigios de la colonización cultural”.

La lucha no es de ahora ni concluye mañana, nuestra lucha es permanente.

En el gobierno popular la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha iniciado el camino de su definitiva independencia; el pueblo no necesita de intermediarios ni de una clase especial que lo interprete, si bien esta responsabilidad deben tomarla en un primer momento los cineastas, los artistas. En lo fundamental queremos desatar una acción en la que sea el mismo pueblo el que se exprese a través del cine; si nuestro instrumento de comunicación es el cine, el pueblo que antes tuvo en sus manos una guitarra deberá ahora, además, tener la cámara.

El cine no debe ser manejado por cineastas sino simplemente por hombres. En nuestra Latinoamérica de hoy no se pueden distraer las fuerzas ni el poder creador del hombre; este poder no se manifiesta solamente a través del arte; la mayor creación de hoy en Latinoamérica es crear la revolución. Y para nosotros, en Chile significa concretamente construir nuestro país, crear hospitales, caminos, puentes, escuelas; es decir, pensamos de una manera definitiva que el hombre en Chile no puede dedicarse de una manera exclusiva a las tareas artísticas o cinematográficas. El hombre que

se exprese a través del cine deberá ser un trabajador más en las grandes tareas de construcción.

Es necesario que los cineastas desaparezcan; la auténtica cultura nacional la creará solamente el pueblo. Llegará un momento en que nosotros artistas habremos desaparecido, llegará un momento en que nosotros cineastas ocuparemos el único rango que nos corresponde, el de trabajador, constructor de una patria nueva y revolucionaria.

* Extraído de *El cine latinoamericano*, René Palacios y Daniel Pires Mateus, Sedmay Ediciones, Madrid, 1976.

Breve análisis: el cine chileno durante el gobierno popular

(1970-1973)*

Patricio Guzmán

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la cinematografía chilena estuvo sujeta, más o menos fielmente, a las mismas tensiones y dificultades que tuvieron que afrontar los otros medios de comunicación de masas, problemas que trataremos de abordar brevemente, así como sus tentativas de desarrollo y los éxitos conseguidos.

1. Problemas políticos

En 1970 no existe en Chile ninguna legislación cinematográfica que permita avalar un Instituto de Cinematografía u otro organismo centralizador y planificador de toda la actividad de rama, sino solamente existen unos artículos legales que permiten la importación de equipos, por una parte, y la exhibición de cine nacional, por otra, esto es, existe una liberación tributaria más o menos benigna hacia la importación y exhibición.

En consecuencia, el primer problema al que se enfrenta el cine, durante el periodo de la Unidad Popular, es el de estar imposibilitado de fortalecer un organismo centralizador con verdadero poder, ya que la ley que lo hubiera creado (una ley de cinematografía nacional) hubiera sido bloqueada en el acto por el parlamento burgués. De esta forma, *Chile Films*, la productora estatal de cine, emprende su trabajo sin una cuota de poder considerable para planificar la actividad

cinematográfica en su conjunto y solo dispondrá de los limitados “resquicios legales” señalados.

A su vez, durante los tres años de Gobierno Popular, los medios de información de izquierda enfrentan, todos los días, los problemas que genera la falta de conducción política única, que se traduce en una interpretación múltiple de los hechos que acontecen. Esto se agrava en el medio cinematográfico por razones obvias: ningún partido está en condiciones de crear una productora exclusiva y por lo tanto el pluralismo de izquierda tiene que subsistir en un solo organismo, *Chile Films*, generando una lentitud en la producción que tiene que ser revisada por cada uno de los encargados políticos de cada tendencia partidaria.

En otros medios de comunicación, la prensa o la radio, por ejemplo, el problema consigue diferirse mediante la creación (o fortalecimiento) de un órgano partidario específico, individual, que interprete la realidad según su propia línea política.

2. Problemas ideológicos

Si al cabo del tiempo empieza a encontrarse un camino, una metodología, para producir películas dentro de este marco pluralista, sin una tardanza muy grande, subsiste en todo caso el problema principal: hacer un cine revolucionario dentro del aparato de estado burgués. Es decir, hacer un cine revolucionario en medio de una infraestructura cinematográfica burguesa: salas convencionales dedicadas a la pequeña burguesía, distribuidores y exhibidores comerciantes, y además reaccionarios en su mayoría.

Esto mismo le ocurre, en líneas generales, a la televisión. ¿Cómo hacer una televisión que acelere la toma de conciencia de las masas sin provocar el enardecimiento, la indignación, las protestas de la pequeña burguesía, que es la clase que dispone, por otro lado, de la mayoría de los televisores en el país?

Por otra parte, ¿cómo pasar a la ofensiva, en qué instante? ¿Qué es lo que conviene decir y cuándo? ¿Qué películas hacer, sobre

qué temas y en qué momento? Son preguntas que se plantean los periodistas, los jefes de programación, y desde luego los cineastas y creadores comprometidos con el proceso revolucionario.

Una parte considerable de periodistas, sociólogos, cineastas, dramaturgos, etcétera, así como los distintos aparatos de comunicaciones de todos los partidos que integran la Unidad Popular y el MIR, se preocupan en forma permanente, cada cual de acuerdo con su tendencia, de superar esta situación de encierro, de cerco ideológico, para tratar de encontrar un lenguaje funcional para afrontar el periodo. Para una parte de la izquierda está claro que no se puede dar una lucha ideológica agresiva frente a la pequeña burguesía, pero sí frente a los trabajadores, y surgen infinidad de órganos de información especializados (nuevas radioemisoras populares, periódicos para los cordones industriales, películas en 16 mm para los circuitos móviles), creándose poco a poco una infraestructura paralela a la convencional, que no es otra cosa que el aparato de comunicaciones del poder popular naciente.

Asimismo, obedeciendo a otras tendencias dentro de la Unidad Popular, se hace un esfuerzo considerable por penetrar la ideología pequeño burguesa en su mismo terreno de comunicaciones: semanarios femeninos, semanarios juveniles, prensa deportiva, etcétera.

Al mismo tiempo, con más o menos suerte, muchos informadores tratan de crear medios de educación política y de análisis, con el propósito de elevar sistemáticamente el nivel ideológico de los trabajadores y, asimismo, poder explicarle a la masa qué es lo que realmente está ocurriendo y suministrarle elementos indispensables para el análisis. Por ejemplo: explicar los alcances del bloqueo invisible norteamericano; explicar los problemas específicos de las tres áreas de la economía; enumerar claramente el conflicto de poderes formales del Estado y, por lo tanto, definir qué es la Contraloría, los Tribunales, el Parlamento, el Ejecutivo, etcétera.

Sin embargo, la problemática es tan técnica, jurídica, especializada, que algunos medios de información de la izquierda se convierten en

tratados algo herméticos y otros en simples panfletos, lo que se traduce, en este último caso, en el desgaste de los términos y en la anulación de los mensajes. Las palabras “imperialismo”, “oligarquía”, “sedición”, etcétera, pierden significación y el consignismo se apodera de una parte de los medios de comunicación de la Unidad Popular, incluido el cine, al no poder dar respuestas concretas a las masas, porque el problema esencial no es formal, sino fundamentalmente político.

No se trata de crear un lenguaje imaginativo para superar la situación, sino de ponerse al servicio de una línea política única de proceso revolucionario. Línea política unificada que, como se sabe, no consiguió abrirse paso en un periodo histórico tan breve.

La cinematografía chilena es un reflejo más o menos aproximado de la situación planteada. Por ejemplo, el noticiero de *Chile Films* atraviesa por tres etapas ilustrativas. Al comienzo es un panfleto movilizador, trepidante, influido muy de cerca por los desplazamientos del presidente Allende, las primeras acciones del gobierno (nacionalizaciones, estatizaciones) y por los desfiles y movimientos de masas, acumulando una carga considerable de dinamismo, atracción y estímulo moral para los públicos populares, y provocando el rechazo total por parte de cualquier persona ajena a la izquierda, pues está desprovisto de todo mecanismo de persuasión.

La segunda etapa se caracteriza por el intento opuesto: crear una revista cinematográfica destinada a las capas medias, filmada en colores, llena de anécdotas urbanas, actos oficiales, obras públicas en construcción, algunos toques de humor, inauguraciones, etcétera, sin conseguir articular un lenguaje eficiente (porque es equívoco) para las capas medias y mucho menos para los trabajadores.

Enseguida viene una etapa más realista, en la cual se refunden los dos estilos para levantar un noticiero, cauteloso en las imágenes y en los textos, que sea un testimonio moderado del sabotaje, la especulación, el acaparamiento, los desórdenes callejeros provocados por la oposición, para persuadir a los sectores vacilantes de las capas medias y, al mismo tiempo, señalar al proletariado las acciones del

enemigo. Sin embargo, como la veremos más adelante, en plena crisis de 1973, casi todos los tipos de lenguaje son desbordados por la intensidad del proceso de lucha de clases.

3. Problemas económicos

Al asumir el Gobierno Popular, la izquierda hereda, al mismo tiempo, unos escasos y mal equipados órganos de comunicaciones. Un *Chile Films*, por ejemplo, lleno de máquinas inservibles y de equipos heterogéneos (manejados por funcionarios demócrata-cristianos o apolíticos a los que no se puede remplazar porque una ley lo prohíbe). Esto requiere distraer fuertes sumas de dinero para renovar racionalmente el material y esperar, a su vez, muchos meses y hasta años para su traslado al país.

Por otra parte, el cine chileno hereda otro fenómeno característico de toda economía subdesarrollada: la dispersión de recursos, que se traduce en el descubrimiento insólito de cámaras, grabadoras, laboratorios, circuitos cerrados de televisión, etcétera, en ministerios públicos, universidades de provincia, institutos culturales anónimos, departamentos estatales prácticamente desconocidos, que es imposible agrupar por causas burocráticas.

Paralelamente, al no existir una ley de cinematográfica nacional que pueda reglamentar los créditos, subvenciones, tratamiento tributario, y asimismo organizar el aparato de distribución y exhibición con vistas a favorecer la cinematografía nacional, tanto los particulares e incluso el propio Gobierno Popular adoptan una actitud muy cautelosa para invertir y distraer recursos en un territorio sin cobertura legal. De esta forma, la mayor parte del apoyo financiero que recibe el cine chileno va a provenir de iniciativas específicas de distintos organismos estatales o de particulares, pero nunca, en términos amplios y sostenidos, del erario fiscal en su conjunto.

4. El bloqueo invisible de las compañías norteamericanas

Mientras la cinematografía chilena busca los caminos para desencadenar la producción, las compañías distribuidoras

norteamericanas, en algunos casos aliadas a los distribuidores nacionales, crean un conflicto económico artificial con el gobierno (al solicitar unas alzas ilícitas al precio de las entradas a los cines) y comienzan a suspender las entregas de películas y poco a poco crean una situación de desabastecimiento de material cinematográfico. Esto se traduce en una inquietud creciente por parte de la pequeña burguesía, acostumbrada más o menos a ver con relativa rapidez las últimas creaciones de la cinematografía norteamericana y europea, situación que es aprovechada en el acto por los órganos de información de la derecha para afirmar, por una parte, que la “censura marxista está privando al país de conocer importantes obras de arte del cine mundial”, y por otra, que la “obstinación e ineficiencia del gobierno marxista” impiden solucionar un problema tan pequeño como la negociación con algunas distribuidoras norteamericanas.

En vista de la situación, *Chile Films* se ve en la necesidad de crear una distribuidora y enseguida una exhibidora. De esta forma, el organismo estatal toma contacto con los distribuidores internacionales independientes, y fundamentalmente con las de los países socialistas, con el propósito de abastecer el mercado con el material oportuno.

Paralelamente, y haciendo uso de los resquicios legales de que dispone, *Chile Films* comienza a crear una cadena de salas de cine propias, estatizando la mayoría de las salas que, por diversos motivos, tienen una vinculación fiscal, tomándolas bajo su control sin interferir ninguna disposición legal vigente. Esto provoca la indignación de la burguesía que acusa al Gobierno Popular de “invadir el país con películas marxistas” y, a su vez, de “usurpar” numerosas salas de cine y llevar el “totalitarismo” a las pantallas. No obstante, ésta es una clara victoria de *Chile Films* en el terreno de la distribución y exhibición.

5. Necesidad de las bases de “hacer la revolución”

Mientras tanto, los cineastas chilenos, que en su gran mayoría son militantes o simpatizantes de algún partido de la Unidad Popular y del

MIR, visualizan el bloqueo considerable que generan los problemas antes enumerados y, a pesar de ellos, desencadenan una producción cinematográfica sin precedentes en Chile.

El advenimiento de la Unidad Popular provoca el deseo, la necesidad imbatible de crear, de proyectar, de hacer, de diseñar lo que durante décadas no había podido concretarse en Chile, país oprimido artísticamente.

La cinematografía chilena se sirve de *Chile Films* y utiliza todos los demás organismos que tiene a su alcance para crear sus obras. Los cineastas chilenos aprovechan todas las coyunturas de acción que se generan en los diversos centros existentes, tales como en el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, la Escuela de Cine de la Universidad Técnica, el Ministerio de Agricultura, el Ministerio de Educación, el Departamento de Cine de la Central Unica de Trabajadores, de los canales 9, 13 y 7 de televisión, etcétera. Al mismo tiempo, los cineastas crean y fortalecen productoras y cooperativas independientes, que se multiplican, y buscan establecer convenios entre sí, con organismos estatales, con bancos del gobierno o con el propio *Chile Films*. Y surge una producción desbordante por lo menos en cantidad: 13 largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticieros.

De esta forma, los cineastas chilenos consiguen expresarse en casi todos los géneros: la reconstrucción histórica, el argumental político, el documental de ensayo, la crónica filmada, el reportaje directo, etcétera.

Este gigantesco salto hacia adelante dado por el cine chileno no es aislado. Se reproduce en casi todos los frentes de creación artística. Durante los tres años de Gobierno Popular se publican más novelas que nunca, más ensayos que nunca. Se graban innumerables discos de canción política. Se proyectan murales, se inauguran exposiciones insólitas. Se crean nuevas compañías de teatro popular, de ballet, incluso de pantomima.

6. La agudización de la lucha de clases en 1973

Ahora bien, a partir del paro de octubre de 1972, propiciado por la burguesía con la clara connotación de derrotar al Gobierno Popular y, más tarde, con el resultado de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 (44 por ciento para la Unidad Popular), la reacción y el imperialismo descubren que no tienen otra alternativa que el golpe de Estado para reconquistar el poder. De aquí para adelante, el proceso de agudización de la lucha de clases es tal, que sobrepasa todos los medios de información. Las películas de argumento, en muchos casos, al finalizarse, resultan “pasadas de contexto”, incluso antes de su estreno. Los documentales sobre problemas contingentes, al concluirse, resultan fuera de situación porque su temática “contingente” ha sido remplazada por otras. Esto provoca la caducidad del medio cinematográfico como instrumento eficaz al servicio directo del proceso revolucionario, no porque los cineastas se encuentren desubicados, sino porque, en ciertos periodos históricos, lo único que cuenta es el militante, el combatiente antes que su especialidad técnica o su talento artístico o creador.

En este caso, el cine queda reducido a su expresión límite: el reportaje diario en la calle y en cada frente de conflicto. El cineasta, si quiere subsistir como tal, se convierte prácticamente en corresponsal.

Un fenómeno parecido se da en la prensa, en la televisión y en la radio, porque las masas ya no necesitan de “información”, sino de órdenes para combatir, cada cual a su manera y en el lugar que le corresponda, para parar la sedición y el golpe de Estado.

Por su parte, el pueblo, los trabajadores del campo y la ciudad, educados al calor de los hechos concretos, elevan su conciencia de clase con celeridad y comprenden, en pocos meses o semanas, lo que antes tardaban incluso año o décadas, amenazando con sobrepasar a las propias organizaciones partidarias y el gobierno en su conjunto. Algo mucho peor les ocurre a la burguesía, a sus gremios patronales, a sus sindicatos amarillos, a su pequeña burguesía enardecida, que descontrolados completamente provocan el clima exacto que

el imperialismo norteamericano espera para lanzar a las fuerzas armadas golpistas hacia adelante.

7. Conclusión: una cinematografía al servicio de la resistencia

El saldo cinematográfico favorable, que se desprende del gobierno de la Unidad Popular, hoy día resulta extremadamente útil para la campaña internacional de solidaridad con el pueblo chileno y en contra de la junta fascista.

Casi todos los largometrajes de mayor significación se conservan en el exterior y son parte fundamental de la campaña para dar a conocer mundialmente la cultura chilena generada durante el gobierno del presidente Allende.

* Extraído de *Hojas de Cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

Manifiesto político: Los cineastas chilenos y el gobierno popular*

(1971)

Cineastas chilenos:

Es el momento de emprender junto con nuestro pueblo la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elementos de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase. No a superar las contradicciones, sino a desarrollarlas para encontrar el camino en la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación nos señala el camino.

A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao, y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el porqué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales desde donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, paso de consumo de una élite pequeña burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir junto e inmerso en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por lo tanto, declaramos:

1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo, unidos por un objetivo común: la liberación.

5. Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa, que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
8. Que sostenemos que las formas de producción tradicional son un muro de contención para los jóvenes cineastas y, en definitiva, implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.
9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita mediadores que lo defiendan y lo interpreten.
10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente de una acción revolucionaria.
11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.

12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.
13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, se resiste y se libera.

CINEASTAS CHILENOS: VENCEREMOS.

* Extraído de *Cine chileno: La tierra prometida*, Miguel Littin, Cine Rocinante. Caracas, 1974.

Colombia

El tercer cine colombiano*

(1975)

Carlos Alvarez

La segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta fueron de inmensa agitación política en todos los niveles.

Desde los estudiantes que gritaron su incredulidad frente a todos los valores de la sociedad burguesa y propusieron “cambiarlo todo”. Los obreros que hicieron masivas huelgas e intentaron la autogestión en las empresas, hasta los campesinos que vivían penosamente en conflictivas zonas guerrilleras y organizaban asociaciones nacionales para hacer oír su voz.

Una parte del cine que se hizo en Latinoamérica estuvo íntimamente ligado a esta situación, acompañándola, documentándola, proponiendo nuevas alternativas expresivas.

Este cine fue documental, de factura rápida, filmado en 16 mm y realizado con muy pocos recursos económicos.

En 1968 apareció la obra mayor de esta tendencia, *La hora de los hornos*, de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino. Era un largometraje documental, dividido en tres partes de hora y media cada una, sobre la situación histórica y política de la Argentina.

Le dio la vuelta al mundo, incluida América Latina, e inspiró con su fuerza los intentos primerizos de cine en muchos países. Sin embargo, otra característica del Nuevo Cine Latinoamericano, del que *La hora de los hornos* es uno de sus pilares más importantes, ha sido no quedarse en el solo oficio de la realización. Ha sido redactar textos que recopilen sus experiencias y teoricen sobre sus propuestas.

Por esto, a la par de la exhibición de *La Hora de los hornos* en el Festival de Viña del Mar de 1969, Solanas y Getino publican su ensayo *Hacia un tercer cine*, que marcaba la diferencia con el primer cine (hecho dentro de los parámetros industriales), y con el segundo cine (las obras de autor, ejemplificadas por los directores jóvenes franceses, ingleses, italianos, etcétera).

El Tercer Cine, que también tenía que ver con la concepción geopolítica del llamado Tercer Mundo, era nuestro cine; íntimamente vinculado a las luchas políticas y de liberación de los pueblos, realizado con urgencia y pocos recursos, mejor expresado en el documental que en el argumental, e influyente, crítico y desafiante ante el cine tradicional y ante la sociedad burguesa.

En Colombia, contra viento y marea, también se hizo y todavía recorre muchos espacios alternativos de exhibición. Peter Schumann, crítico de Berlín Occidental muy vinculado al Nuevo Cine Latinoamericano, planeó un libro, que llamó *Cine y lucha en Latinoamérica*, sobre la teoría y la práctica del cine político, donde colaboraron representantes de los países que habían participado de esta tendencia.

El tercer cine colombiano contó algo de lo que había pasado en el país, y por ser escrito en 1975, permitía una cierta distancia para reseñar esta tendencia.

Muchas de sus propuestas siguen siendo vigentes, porque las condiciones sociales del país no han cambiado y porque los otros cines no han producido obras que demuestren su validez, ni nieguen

la necesidad e importancia del documental crítico de investigación y abierta incidencia política.

Debe quedar claro que cualquier cine, hasta el infantil o las comedias rosas, tiene connotaciones políticas, pero lo que aquí se intentó fue desarrollar temáticas sobre la vida política del país.

Al cine colombiano le ha faltado, entre otras cosas, una seria reflexión sobre su condición.

Haberse puesto a pensar qué clase de cine era factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado.

Pero lo cierto es que esta reflexión ha estado siempre ausente.

Ni por parte de los cineastas, para tratar de orquestar su obra en un territorio cierto; ni de los productores, en la medida en que esperaban recuperar sus dineros invertidos en el cine y obtener ganancias; ni por parte de los críticos, para los cuales podría suponerse que era su oficio.

Esta negativa a buscar la identidad, a constatar hechos o a fijar algún tipo de pautas teóricas culturales no hizo sino estar acorde con los bamboleos erráticos del cine colombiano en los últimos años, en que la producción se incrementa y continúa y recurrentemente se habla del último film como “el verdadero inicio del cine colombiano”.

Hoy es más imperativa que nunca la necesidad de hacer esa reflexión. Pero pretenderlo implica un trabajo largo y sistemático que, por supuesto, no se podrá evacuar en un solo texto.

La aparición de la revista caleña *Ojo al cine* pudiera intentarlo. Por lo menos en su primer número preludia enjuiciamientos enjundiosos, adjudicando una verdadera importancia al tercer cine más crítico, aspecto que no había aparecido antes en otras de las tantas revistas

que han padecido su vida y muerte desde la década del 60, que sigue siendo un buen punto de referencia para hablar de un cine colombiano “moderno”.

Hace once años hablábamos con Fernando Birri y decíamos que en cinco años a más tardar, la industria del cine colombiano sería floreciente y próspera y nos daría feliz trabajo a todos. A los pocos años ya nos habíamos dado cuenta del error de apreciación. Pero, por suerte, nos dimos cuenta.

La industria de cine en Colombia no era posible y desde esa época no ha sido tampoco posible. Y hoy con 11 años de por medio, se ve cada vez más lejana.

La equivocación partía de basar la formación de una industria de cine en las buenas intenciones de los realizadores o críticos de esa época, y no pensar en las condiciones económicas que son las que dan lugar a una industria cinematográfica en un país capitalista y dependiente.

Los realizadores que desde esa época llegaron con las sanas intenciones de hacer filas que se pusieran al lado de las nuevas olas que inundaban al mundo, vivieron en carne propia la ineficacia de sus artísticas intenciones y, sin entrar a juzgarlas, derivaron fácilmente hacia el mercantilismo más mediocre, envolviéndolo, eso sí, con papel de colores para ocultar sus patrañas con visos pseudo-artísticos.

A ellos, la llamada “generación de los maestros” (Norden, Angulo, Pinto), se les puede acreditar su frustración inicial, rápidamente tapada por un reacomodo vitalizador dentro de la burguesía, necesitada de realizadores de cine que publicitaran sus “triumfos y adelantos”, en tantos aspectos de los que tienen que hablar: sociales, industriales, urbanísticos, etc. Para ellos hicieron y siguen haciendo documentales en brillantes y primorosos colores Kodak.

Pero la industria no se formó. El atraso capitalista de Colombia no daba para eso. Los inversionistas no habían descubierto que ahí

también podían haber ganancias y preferían ir sobre seguro con sus super-negocios en la construcción urbana, los latifundios, el comercio u otras actividades menos riesgosas y más conocidas.

El arte que propusieron los artistas del cine de principios de la década del 60 nunca los convenció y más bien los llenó de desconfianza.

Además, si había un cine que copara todas las pantallas, con gran calidad, solvencia técnica, excelentes argumentos y protagonistas hermosos y hermosas ¿para qué ponerse a experimentar en Colombia, con técnicos novatos, directores incultos y actrices aindiadas? El neocolonialismo era económico primero y cultural después, y ambos unidos llevaron a que nunca hubiera una industria colombiana de cine.

Los intentos han sido esporádicos, pero persistentes en estos 14 años. Unos se propusieron hacer películas cultas como *Bajo la tierra* (Santiago García, 1968) o *Tres cuentos colombianos* (Alberto Mejía y Julio Luzardo, 1964), a otros les dio por inspeccionar los géneros que desde el exterior causaban furor en Colombia, para copiar la fórmula y llenarse de dinero. Entonces hicieron películas de vaqueros colombianos, copiadas de los vaqueros italianos, a su vez copiadas de los vaqueros americanos. *Aquileo Venganza* (Ciro Durán, 1967) o *El taciturno* (Jorge Gaitán, 1969). Algunos preferían las coproducciones para asegurar algún mercado en el extranjero, como Lizardo Díaz que trae ilustres desconocidos (ilustres en su casa) para dirigir sus coproducciones como *Y la novia dijo...*, de Gaetano Dell'Era (1964), o *Amazonas para dos aventureros* (Ernest Hoffbaver, 1974).

Irremediablemente, todas estas películas han llevado al fracaso, o por lo menos a proseguir los trabajos aislados sin que la industria organizada aparezca.

El cine da para todo y por eso no se le puede pedir al señor que hace telenovelas románticas con el más preciso interés mercantil, que se disponga a una discusión cultural sobre el cine que debe hacerse para Colombia, porque este señor tiene objetivos muy precisos y ni

con todos los argumentos posibles de por medio cambiará su negocio. Pero tampoco los críticos supieron ubicar este tipo de manifestaciones dentro del contexto colombiano y no solo para orientar a su público lector.

Algunos se burlaban despreciativos, pero no profundizaron el hecho social, ideológico, ni económico.

Por eso, a los pocos años, y reflexionando, para quienes tiene validez este mecanismo, nos pudimos dar cuenta de que era un error de enfoque al creer y desear la aparición de esa industria de cine en “cosa de cinco años”. Porque era estar totalmente dentro de los esquemas de “ellos”, del cine de los países capitalistas desarrollados, cuando nosotros nos debatíamos en la pobreza más subdesarrollada, aunque siguiéramos soñando en grandísimas cámaras de panavisión, o inmensas grúas y multitudes de superproducción.

Simplemente nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar.

Entonces, había dos caminos a tomar. Seguíamos creyendo que el cine era solo la industria que produce largometrajes con actores, colores y besos, o pensábamos que el cine era “otro” medio de expresión y que se podía hacer uso de él (como de la literatura, música o pintura) haciendo caso omiso de las imposiciones y patrones impuestos por la industria de origen imperialista.

Desde la exteriorización de esa dicotomía (1968), el cine colombiano ha caminado en dos vertientes, de las cuales, evidentemente, creemos que solo la segunda representa una posición cultural válida, mientras que en la primera se anidan los oportunistas, los comerciantes de todos los pelambres, los cocteleros del cine. Podría pensarse que es una división de clases, si no fuera que el origen ineludible de todos los cineastas es la burguesía o la pequeña burguesía.

Pero sí lo puede ser en la medida en que un cine, el de los cocteleros, se alinea de oposición al pueblo, al lado de los intereses de la burguesía, y al otro lado, el de quienes creen y utilizan su cine para hablar de los conflictos de ese pueblo, de sus luchas, alegrías, derrotas y victorias.

La división es evidente y es de clases, aunque sea por opción.

Algunos de los postulados teóricos del tercer cine colombiano que datan de 1968, son los siguientes:

1. "El cine para América Latina tiene que ser un cine político".
2. "Tiene que ser 'el cine de los cuatro minutos'. Su tiempo clave".
3. "Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga".
4. "Tiene que ser cine documental".
5. "Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y peharemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en América Latina, tendrá que ser terriblemente dialéctico".

Hoy, hechas las mínimas experiencias de realización, podemos repensar estos agresivos postulados.

1. Es cierto, en América Latina la vida política se nos mete por todos los poros. La violencia cotidiana, signo indudable del Tercer Mundo, nos abarca en cada minuto desde la mañana hasta la noche. Son las ínfimas condiciones de vivienda, en que el 50 por ciento de las familias vive en una pieza donde duermen, cocinan, y "viven". Y son familias de cinco personas como mínimo.

Es la desocupación de los hombres y el sub-empleo de las mujeres. Son los dos platos de agua con pan que constituyen el alimento diario de toda la familia, desde los niños recién nacidos para los cuales no hay leche. Es la falta de educación y la desnutrición crónica.

Toda esta violencia cotidiana, soterrada, cruel, asesina, es la que conforma ese mundo político apremiante y opresivo. Entonces ¿cómo no hacer un cine que refleje todo este mundo y que no sea radical y abiertamente político?

Claro que hay otro mundo lleno de colores, niños gordinflones y condiciones opulentas de vida que es el de la burguesía, pero precisamente para ellos y para alabarlos está la otra vertiente del cine colombiano, opuesta a la nuestra.

Por lo tanto, no exageramos cuando pedimos y practicamos un cine de resonancias políticas explícitas.

2. El cine de los cuatro minutos fue una variante táctica para un cine sub-subdesarrollado.

Veamos.

El cine postulado como un aglutinante de discusión social, no consiste solamente en producir un film, sino en crear los canales de distribución y exhibición ajenos al sistema capitalista de exhibición.

Si es un cine que pretende cambiar toda la forma tradicional de “ver” cine, este cambio parte de otro tipo de relación con el público, y esa discusión es un diálogo abierto entre el público y el film y entre los espectadores mismos. Pero no dentro de las creencias individualistas, sino dentro del diálogo político de los espectadores participantes.

Entonces, el público es el 50 por ciento del film. Los films son apenas detonantes de una discusión sobre una realidad mostrada en ellos, y sirven para abrir la revisión de esa realidad encubierta por los medios de comunicación oficiales y por la ideología burguesa.

Al hacer films de cuatro minutos que abarcaran hoy el problema de la mendicidad, mañana el de la alienación religiosa, pasado mañana el de la represión estudiantil y así sucesivamente, podríamos tocar muchos temas y abrir la discusión sobre puntos que permanecían ocultos u olvidados.

Claro que son films “incompletos”, más bien “provocadores”, que apenas enunciaban el problema y que eran “completados” por los espectadores.

La necesidad era precisa. La historia de nuestros países ha sido ocultada o tergiversada sistemáticamente, con estos films la revisábamos, aunque fuera provisionalmente, y se abría paso a la discusión y racionalización de todos estos conflictos sociales, con el único fin de preparar su cambio definitivo.

Hoy podemos concluir que, si bien muchos otros films han necesitado un tiempo mayor para profundizar su discurso, el “método del cine de los cuatro minutos” tiene la misma vigencia de hace seis años, pues los films más largos necesitan más recursos, más tiempo y son por esto mismo mucho más esporádicos que los cortísimos films de cuatro minutos, retrasando la posibilidad de tocar muchos temas que urgen la necesidad de ser vistos a través de la óptica del cine.

3. Las condiciones para hacer un cine “aparte” en Colombia continúan casi iguales. Puede haber más medios, pero continúan siendo los más precarios imaginables, por lo tanto, se seguirán haciendo con las mínimas condiciones e intentando que su contenido cubra los posibles defectos de construcción.

En una época se disculpó la mala factura de los films por su contenido, pero es un gran error. Una cosa es trabajar con pocos medios y otra cosa trabajar sin aplicar lo mejor posible esos pocos medios para obtener el mejor film posible.

Este es un punto aclarado, aunque no siempre asimilado.

4. Es cierto. El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. Exige menos aparataje cinematográfico para su construcción y menos experiencia, que nunca la podremos tener en cantidad, pero sobre todo permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo

diluir todas sus aspiraciones de “director de cine” en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad,

Lo hace olvidar un poco de sus conflictos internos, estrictamente personales, para dar a su film un mayor contenido social.

El documental es una terapia contra los deseos ocultos de todo realizador subdesarrollado de volverse, alguna vez, un gran director de cine, como esos de por “allá”. Allende estos territorios subdesarrollados.

Claro que no se puede ser tan sectario, como para no saber que hay temas que pueden trabajarse mejor y más profundamente desde una óptica argumental, de puesta en escena con actores y dentro de una duración que se acerque a los patrones tradicionales del cine industrial.

Eso es claro, pero ¿cuándo podremos conseguir el dinero para hacer uno o tres largometrajes argumentales, con actores y el aparataje que eso implica en tiempo y trabajo?

¿Qué director del tercer cine puede abandonar sus trabajos habituales para sobrevivir y dedicarse diez meses exclusivamente a “su” largometraje?

Proponer hacer cine documental, con la relativa facilidad que hay para su filmación, es también proponer otra forma de terapia para nuestros sueños de cineastas. Si nuestras aspiraciones apuntan muy alto, moriremos desgraciados con nuestros sueños sin realizar. Y cuando digo apuntar no muy alto, no es en cuanto al contenido político de nuestros films, sino en cuanto a toda una metodología del cine.

Porque leyendo alguna revista de cine, nos podemos dar cuenta de la forma como filma un joven principiante en Europa o los Estados Unidos. El dinero, el equipo humano, las máquinas, los laboratorios, etcétera, con que cuenta, y como esas posibilidades no existen, ni existirán dentro de un proyecto de industria capitalista del cine para

Colombia, entonces tenemos dos opciones: o ponernos a llorar y añorar tiempos o países en donde nuestras fantasías pudieran materializarse, o buscar el método y el tipo de cine, que sin ser, tal vez el ideal (pero una cosa es lo ideal y otra lo posible), nos permita hacer cine. Y hacer un cine vital, influyente sobre la realidad, participante de ella.

Es muy posible que debamos hacer cine argumental, pero mientras llega ese momento o continuamos hablándonos mentiras como hasta ahora, o preferimos utilizar mejor nuestro tiempo y hacer esos films cortos, pobres de medios de realización, documentales y muy políticos, que hacen fruncir el ceño despreciativamente a tantos proyectos de “directores” de cine.

Por lo menos, como una buena conclusión, podríamos decir que después de los 30 años, el hombre subdesarrollado, el cineasta del Tercer Mundo, debería perder su inocencia y pasar a otro estadio superior.

5. ¿Cómo no ser dialéctico? Cuando optamos por el cine que camine al lado del pueblo, ¿cómo ser inmutables cuando el pueblo tiene todo por cambiar, todo un mundo por ganar?

Tiene para perder su desnutrición, su falta de vivienda, su falta de educación, la castración de todas sus posibilidades humanas y ganar todo lo contrario.

Cuando la lucha se da en tantos terrenos, cómo vamos nosotros a proclamar sagrado nuestro oficio de cineastas, si lo que queremos es estar al lado de ese pueblo que lucha por conquistar, arrebatándola, su vida futura de hombres plenos, no recortados.

Todos estos puntos, que teóricamente nos separan del intento de cine industrial colombiano, siguen teniendo hoy total vigencia, con sus más y sus menos.

Todos estos eran puntos claros, elementos propios para una “teoría de cine colombiano”, que obviamente los cultores del cine industrial ni siquiera produjeron. Sus films, o fueron películas como *Préstame*

tu marido (Julio Luzardo, 1973), comedia rosada con figurones de la televisión, o *Camilo Torres* (Francisco Norden, 1973), largometraje de entrevistas a burgueses “ilustres” que se autoproclaman consejeros del cura guerrillero y, prácticamente, autores de todos los pasos que en su vida dio una de las figuras culminantes de la historia contemporánea colombiana.

Pero el objetivo mismo de los dos films los limita de entrada.

El primero, planteado como un “éxito” de taquilla, no tiene más aspiraciones que copiar el esquema del cine mexicano. El segundo, en cambio, retoma la figura de Camilo Torres para explotarlo comercialmente, sabiendo que llenaría los cines. Con este objetivo fundamental, todos los demás están subordinados. No hay indagación seria, no hay construcción cinematográfica, no hay ni siquiera una idea predominante del realizador, que se quiere presentar como un objetivo investigador, como si todavía alguien creyera que la objetividad existe, para explicar precisamente a un hombre que se opuso frontalmente al sistema burgués porque no creía en él y en cambio solo aceptaba su cambio.

Todavía pudiera aceptarse la realización de este film con el objeto de destruir políticamente a Camilo Torres. Esto por lo menos implicaba asumir una posición, discutible o no, pero era algo. En cambio, es exactamente la mediocridad de los comerciantes que hoy venden íconos del Ché en todas partes: en las camisas, en los collares, en las hebillas de las correas.

Estos largometrajes son las dos culminaciones del cine comercial colombiano, que han tenido exhibición en circuitos comerciales, con colores y grandísima alharaca alabatoria de los gacetilleros en los periódicos.

Este es el cine que esa vertiente del cine colombiano ha hecho y el cine que nos proponen como camino oficial para Colombia.

Nuestros films, en cambio, son unos pocos: *Chircales* (1972) y *Planas* (1970), de Marta Rodríguez y Jorge Silva; *El hombre de*

la sal (1969) y *Los santísimos hermanos* (1970), de Gabriela Samper; *Oiga vea* (1972), de Luis Ospina y Carlos Mayolo; *Padre, dónde está Dios* (1972), de Crítica 33; *Mar y pueblo* y *La hora del hachero* (1970), de La Rosca; *Un día yo pregunté* (1970), de Julia de Alvarez y Asalto (1968); *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971), de Carlos Alvarez. Lista demasiado magra, demasiado esporádica y sobre la que hay que reflexionar más de una vez.

Todos estos films, en diferentes medidas, han tenido difusión muy amplia, de miles de espectadores.

Este ha sido un triunfo neto. Una falla parcial es que han sido distribuidos por canales creados por los mismos films, y atendiendo a las necesidades propias de grupos políticos diversos, en cambio de unir esfuerzos y crear un solo canal, con lo cual el número de exhibiciones llegaría a cifras mucho mayores.

Una experiencia cercana y conocida es la de *¿Qué es la democracia?* Fue exhibida para 100 mil espectadores en un año. De julio de 1971 cuando el film sale, a julio de 1972 cuando es secuestrada.

Número de espectadores contados exhibición por exhibición dentro de todos los públicos: universitarios, colegios de secundaria, sindicatos, obreros en barrios, obreros en fábricas, clínicas, concentraciones campesinas, en fin, un público para el cual cada uno de estos films representa un esfuerzo, aunque sea pequeño, a su lado, de parte de su causa de explotado, y acompañados con discusiones de una gran riqueza y de resultados palpables.

Este recorrido lo han hecho todos los films mencionados con completa solvencia, lo cual debería llevar a los realizadores colombianos del tercer cine a plantearse su oficio de cineastas con mucho mayor rigor del que los buenos resultados hasta hoy permiten deducir.

Hoy creemos encontrarnos ante otra paradoja, pero esta vez en la parte interna del tercer cine colombiano.

Vemos cómo todo este trabajo cinematográfico ha tenido gran utilización popular, es decir, les ha sido útil a ellos, a buena parte del pueblo, pero, tal vez, por otro rezago pequeño-burgués, vemos con tristeza cómo todo esto no ha tenido ninguna gravitación en el cine colombiano visto en su conjunto.

Tal vez no es un rezago pequeño-burgués, sino una legítima pasión y amor por el cine.

Y el pesar es cuando se lo ve en manos de arribistas y farsantes, que con tanta facilidad fabrican sus productos fílmicos y con tanta facilidad le llegan a un público amplio.

Esta constatación deprimente no es para deprimirnos más, sino para ajustar nuestra visión, y si es que no ha sido correcta, enmendar los errores y seguir adelante.

Y que le sirva a alguien, a algún país en donde la experiencia nacional de cine sea más atrasada que la de Colombia, para que tenga referencia de un camino que puede llegar a recorrer.

El tercer cine colombiano nos da pie para:

1. La constatación de la efectividad y sinceridad política de nuestro cine.
2. Pero su ejemplo no se ha extendido. Los cultores del tercer cine son escasos y no aparecen los más jóvenes que le inyecten vitalidad y sangre más joven.

Muchas veces nos hemos preguntado, por qué no crece cuantitativamente el tercer cine colombiano, en comparación al teatro experimental o político. Las razones aparentes son varias, pero no hay una definitiva.

Por ejemplo, el teatro ha recibido mucho más apoyo de las universidades o empresas particulares que han fomentado sus grupos de teatro. Implica menor costo y permite palpar el

resultado más rápidamente. Y tal vez, lo más evidente, es que al no haber en Colombia una tradición de teatro comercial, no ha sido posible mercantilizarlo, como es el casi ineludible inicio de los realizadores: los comerciales publicitarios para televisión o pantalla grande.

Además, el origen de la gente de teatro es la universidad, mientras que la fuente de la gente de cine es casi siempre las agencias de publicidad, donde los valores son algo diferentes a los que priman en una universidad.

Pero tampoco en las universidades ha cundido el ejemplo como para lanzar jóvenes al oficio del tercer cine.

En alguna parte debe estar la falla como para no poderla percibir con claridad.

3. A este ritmo, el cine colombiano se nutre hoy de publicistas o de hombres que trabajan al unísono de esta mentalidad.

Y es el sentido del cine que predomina. Esta es una constatación real, para que no nos ilusionemos que es el tercer cine el que tiene la mayor gravitación general.

La mayoría de sus hombres siguen pensando en fantasmas.

Unos piensan que primero hay que crearse una solvencia económica para que “coman y vivan los hijos”, cuando esto, más una buena casa y buen automóvil, esté al día, se puede comenzar a acumular dinero y lanzarse, entonces sí, a hacer el soñado largometraje. Aunque hayan pasado 10 años desde la idea original.

Es algo así como programar la cabeza, durante cinco años, de comerciante del cine, para luego sacarle la tarjeta y meter la que lo programa como un director de cine culto.

¡Por favor!

Pero la verdad es que estos son todavía los argumentos que tienen cabida en las cabecitas fílmicas de los realizadores.

Lo que ocurre es que las cabezas quedan amañadas a la primera tarjeta, que es la de hacer dinero, porque causa más satisfacciones económicas y menos peligros y la otra alternativa para hacer cine se ahoga ahí.

Otros menos ingenuos han adoptado un método más expedito, pero no menos deshonesto.

Basados en un decreto que autoriza un sobreprecio por cada cortometraje en color no menor de siete minutos, muchos se han arrimado y han conformado toda una tendencia de cortometrajes en donde, como en una receta de cocina, hay de todo lo que está de moda.

El cine mundial capitalista, para venderse bien recomienda: paisajes exóticos, color y una denuncia. Sobre todo la denuncia. Con todo esto bien revuelto y adobado con mucha publicidad personal, más una elegante presentación al ser servido a la mesa (cocktailes con vestido largo, whisky, "premiere" y palmaditas de felicitación en la espalda), se consiguen pingües ganancias y ser considerado por muchas señoras y otros cuantos engañados, como un director de "cine comprometido, político, izquierdista y crítico".

Esto que parece un chiste, hoy confunde a todos y los realizadores concluyen sus aspiraciones cinematográficas ahí.

Y otros siguen pensando que la industria la harán los buenos ricos con plata, y siguen esperando. Pero son las almas en pena que ven fantasmas de colores.

Entonces, el cine colombiano hoy es, o los que hacen los cientos de comerciales para anunciar jabones, "brassieres" o urbanizaciones, o los que hacen sus cortometrajes de sobreprecio y "denuncian", o los que sueñan despiertos.

El tercer cine político no está ahí. Está en otro lado.

Y claro que sí es de lamentarse que sean las tendencias más reaccionarias y oportunistas las que primen en el otro lado del cine, pues ahí también podrían y debían existir realizadores que afrontaran su oficio de cineastas colonizados, por lo menos con seriedad. Pero hasta ahora no ha ocurrido.

Este es el cine oficial de Colombia, que aún dentro de esta “amplia democracia” se permite leves autocríticas que sirvan para apuntalar el sistema.

El otro cine, diferente al cine oficial, es el cine documental, político, en el formato “sub-standard” de 16 mm.

Entonces, dejémonos de espejismos y volvamos a ubicar en donde estaba, dejando constancia de que lamentamos no exista otro cine en Colombia, con vigencia social y validez humana.

Al cine colombiano no lo conformará la industria de largometrajes. Ni la industria se conformará de largometrajes.

El cine de un país no es solo sus largometrajes, sino también sus documentales, sus cortometrajes argumentales, cuando se hacen.

No es la forma de envasar el producto, sino su contenido, ya sea con argumentales o documentales de largo o cortometraje.

Por eso, desgastar energías en la conformación de la industria de cine no es lo que importa, sino darle contenido con el suficiente valor al cine que se haga, en la forma que se haga.

Hay industria de cine con contenidos culturales vergonzosos o fascistoides, pero son industrias de cine.

No es eso lo que deberían querer quienes sueñan despiertos con la “industria de cine de largometraje”.

Y este es el punto fundamental que se debe plantear el tercer cine colombiano, que sus contenidos cumplan los primeros postulados que se ha propuesto.

Y esto, hasta ahora, es seguro que lo ha hecho. Con sus limitaciones, dudas y fallas.

Romper la idea del largometraje de actores ha sido una tarea dura pero necesaria.

Ha sido romper la colonización cultural de decenas de años en el campo de cine.

Esto implica, por otra parte, tres puntos para la construcción del tercer cine colombiano.

1. Inventar todos los días nuevas formas de producción, pues la lucha principal será por construir el film.

El realizador del tercer cine está limitado por todas partes, especialmente por la economía.

Pero hace films. Uno cada año, cuando está con suerte, pero ahí están cumpliendo su objetivo.

El otro cine, ni siquiera cumple el objetivo económico que es su premisa fundamental.

2. Profundizar toda la tarea de exhibición, que es el otro 50 por ciento del film. Pero ahora sí coordinando la exhibición en todos los films y nuevamente en todos los niveles.

3. Profundizar el discurso de los documentales.

Aquí hay un fenómeno que al realizador del tercer cine colombiano le ocurre. Y es su visión fragmentaria de la realidad, producto del origen social.

Tiende a “impactarse” por las injusticias del sistema capitalista y las vuelca en sus films, pero los films corren el riesgo de volverse impresionistas sin cumplir otros objetivos importantes. Por ejemplo ¿a qué público se le está hablando? ¿Cuál es la utilidad para ellos de ver reflejados sus problemas? ¿En qué tono debe hacerse este discurso?

Es decir, cómo hacer que estos films, inscribiéndolos en un movimiento social general, le sean útiles para racionalizar los mecanismos de opresión, o vislumbrar formas de liberación.

Se corre el riesgo, siempre presente, de dar una visión documental parcial de la realidad, cuando hay que buscar las visiones más totalizadoras, además de inscribir el problema dentro del conjunto social en que se mueve.

El “de dónde viene y para dónde va” de los conflictos sociales. La dialéctica de la realidad.

Obviamente no es el cine de los cuatro minutos, que es otra alternativa más, sino el contenido general que debe tener el cine colombiano para que tenga validez social y cultural y claro que artística, que por sobreentenderse no hay necesidad de mencionar.

Sobre este contenido, que para un país oprimido, expoliado, subdesarrollado debería ser muy claro, no aparece así.

El camino está lleno de trampas y facilidades equivocadas. El hecho concreto es la no producción de films de contenidos sociales honestos y la pululación del oportunismo en todas sus formas.

La reflexión sobre la condición del cine colombiano se hace necesaria comenzarla o recomenzarla ya.

El tercer cine ha dado pasos importantes, pero todavía cortos y tímidos pasitos en su conjunto.

El otro cine se debate en la desorientación cultural, en sus opciones sinceras, y el oportunismo, en las deshonestas.

El cine, como toda la cultura colombiana, deberá buscar su contenido más vital en las fuerzas de vanguardia que hoy traducen los mejores sentimientos libertarios del pueblo.

Para que se intente poner a la par y contribuir con su grano de arena a las nuevas tareas de la liberación.

De lo contrario será un cine muerto, y no es esa la dirección en que trabajamos hoy.

El tercer cine colombiano dará esa batalla. De esto estamos seguros.

* Extraído de *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Carlos Alvarez, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Por un cine militante*

(1970)

Cine Popular Colombiano

“No cometo la tontería de confundir a mi país con el pensamiento decrepito de sus gobernantes”.

Gabriel García Márquez

Opongamos la cultura revolucionaria a la cultura reaccionaria

El cine colombiano en sus largos años ha sido una víctima, así como todas las expresiones culturales en Colombia, de la alienación motivada por la cultura imperialista y neocolonialista que rige la actitud de los gobiernos “nacionales”, quienes durante los 150 años y más de “independencia” han dirigido el poder estatal.

Y no fue necesario que nuestro cine se desarrollara suficientemente para mostrar en forma clara y precisa su contenido y forma reaccionarios, su imagen de semejanza con la cultura promovida por el sistema. Las contadas producciones, digamos desde *La María*, en la década de los 20, hasta las últimas coproducciones con México, Venezuela y otros países, no han sido sino la confirmación de lo que decimos ahora, o mejor dicho comenzamos a decir hace algún tiempo, cuando filmamos *Chichigua* (José Sánchez), *Asalto* (Carlos Alvarez), *Carvalho* (Alberto Mejía), y ahora *28 de Febrero de 1970*.

De modo que ante un cine partícipe de una cultura burguesa, al servicio de la clase explotadora internacional y sus agentes locales, era preciso oponer un cine y una cultura de contenido y forma auténticamente populares y revolucionarios. Interpretando la lucha de liberación que libran los pueblos oprimidos del mundo, en particular el nuestro, que comienza ya a soltar las amarras que lo sujetan a un pasado y un presente oprobiosos, de expoliación moral y material que por lo demás, y hay que repetirlo, no ha sido cosa casual ni gratuita, sino consecuencia lógica del dominio de fuerzas imperialistas oligárquicas, a todo nivel y en todos los aspectos de la sociedad, en que nos tiene sumidos el enemigo antipopular y reaccionario. Comprar cultura, producir cultura para politizar hacia el sistema opresor es la línea de conducta en las sociedades capitalistas y neocapitalistas. Producir cine comercial para divertir, para desorientar a los explotados es norma del poder colonial allá y aquí.

Y en este momento, cuando existe ya delineado con suma transparencia el camino de la lucha popular liberadora en lo político-militar, surge entonces la necesidad de tomar posiciones precisas sobre la actitud estratégica y táctica en lo cultural en nuestro país.

Convinando en que lo político no puede estar separado de ninguna forma revolucionaria, como contenido esencial de cualquier acción, es necesario aceptar que lo cultural debe partir de lo político, es decir de lo esencial.

Por ello, llegado el momento de definir nuestra posición ante la lucha popular de nuestro pueblo y de todos los pueblos del mundo, los militantes del Cine Popular Colombiano aceptamos:

1. Unir lo cultural a lo político hasta convertirlo en una fuerza liberadora, como reto que nos ha planteado el análisis de la realidad colombiana y que debemos aceptar como intelectuales revolucionarios.
2. Abandonar las enseñanzas burguesas de “el arte por el arte” y “la belleza en sí ya es revolucionaria”, y otras sandeces

proclamadas por los explotadores, como una obligación del intelectual revolucionario.

3. Estudiar a nuestro pueblo, servir a nuestro pueblo, unirnos a nuestro pueblo como sencillos pero valerosos trabajadores: elevarnos a la clase obrera y campesina como obreros de la cultura revolucionaria.
4. Desenmascarar en lo teórico y en la práctica los movimientos culturales pseudo-revolucionarios aprovechados por el imperialismo y su nuevo aliado, el revisionismo (el mamertismo), representado en Colombia por el Partido Comunista revisionista y oportunista, que intenta captar y destruir las avanzadas culturales de las masas revolucionarias ya en marcha en nuestro país.
5. Integrarnos con todos los grupos de trabajadores culturales en cualquiera de sus especialidades para desarrollar nuestro trabajo, mientras ellos participen en la lucha antimperialista y antirrevisionista.
6. Visualizar y sonorizar todo lo que no conviene al sistema opresor, corriendo todos los peligros y consecuencias de la senda liberadora, como norma de trabajo.
7. Aplicar el internacionalismo proletario en toda colaboración con intelectuales extranjeros encauzados por nuestra misma senda.
8. Compartir y militar los planteamientos de los compañeros Solanas y Getino del Movimiento Cine Liberación de la zona argentina en su fundamental película revolucionaria *La hora de los hornos*, que en una de sus secuencias dice:

“En este tiempo de América no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga no con palabras ni con ideas solamente,

sino con los actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo o sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de torturas, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario”.

Bogotá, marzo 1970.

* Extraído de *El cine latinoamericano*, René Palacios y Daniel Pires Mateus, Sedmay Ediciones, Madrid, 1976.

Cuba

Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II *

(1969)

Alfredo Guevara

El cine cubano: instrumento de descolonización

La hábil política del *New Deal* en los Estados Unidos y el desarrollo de las fuerzas e ideología reformista en todo el continente, el abandono de las posiciones revolucionarias en búsqueda de una unidad que rápidamente rebasó sus objetivos antifascistas para encontrar justificaciones más limitadas, y la repercusión que esta rendición de armas había dejado en la vida latinoamericana, permitieron al imperialismo norteamericano profundizar aún más su penetración ideológica, presionar sobre las culturas nacionales y aprovechando el desarrollo de los medios de comunicación de masas, y su condicionamiento mercantil, impregnar en la sociedad toda con su concepción de la vida. Este trabajo deformador tuvo siempre -y tiene aún- un grado de coherencia que no iguala casi nunca el esfuerzo y la lucidez revolucionarios.

Los más importantes periódicos y revistas semanales y especializadas, las editoriales y con ellas el libro de bolsillo, las plantas de radio y televisión, y hasta la escuela, pasaron a manos norteamericanas o quedaron marcados por su influencia. En algunos casos, el financiamiento directo o los mecanismos de la competencia

se encargaron de hacer efectiva la dominación y en otros, la publicidad pasó a cubrir este papel. Una indiscriminada masa de información banal o deformadora se encargaba de aplastar toda posibilidad de autonomía intelectual. Y este proceso, según crecía y se hacía más absorbente, afinaba sus medios, y los desarrollaba. No pocos intelectuales -y principalmente escritores, inclusive algunos supuestamente “revolucionarios”- fueron reclutados para este embrutecedor oficio, y contribuyeron por ceguera o por lucro a profundizar la colonización en el terreno de la conciencia.

Esta profundización resulta más clara cuando observamos algunos de sus aspectos. La invasión de los cómics y novelas radiales, y televisadas, no solo su temática, sino sobre todo la estructura de su lenguaje simplificador, facilista, esquematizante, han servido durante largos años para acondicionar no ya el gusto sino las posibilidades de comprensión del lector, radioescucha o espectador. Y esta es aún hoy, en gran medida, la tarea que realiza buena parte de la producción cinematográfica norteamericana, o la que en sus medios de producción se apoya. No con igual sujeción, pues la presión mercantil toma otras formas, la publicidad se impone límites y busca una expresión de carácter más sutil, y la ideología capitalista imperialista se enmascara en aparentes concesiones. En el cine, los márgenes de autonomía de que dispone el creador artístico pueden ser inclusive apreciables, pero el dominio total de las estructuras de distribución internacional y la imposición de los productos y subproductos culturales de un solo país y sistema social hacen de su obra, salvo raras excepciones, instrumentos de colonización.

Esa casi total dominación dejaba muy reducidos márgenes, aparentemente libres. La penetración imperialista continuaba en realidad su obra, esta vez por delegación, a través de cinematografías conformadas según sus propios moldes temáticos y estructura narrativa, asegurando para la población analfabeta el mensaje domesticador y limitante.

Este conjunto de factores tenía que ser tomado en cuenta cuando el triunfo de la revolución cubana abrió la posibilidad de abordar, con

el surgimiento de una cinematografía realmente independiente, sin ataduras mercantiles, la tarea de promover, por primera vez en América Latina, la formación de un público, liberado de todo condicionamiento ideológico imperial, y de sus sucedáneos neocoloniales.

No se trataba de rechazar la cultura cinematográfica norteamericana, o de rechazar su influencia, pero sí de romper su dominación y las consecuencias de ésta: en las estructuras del pensamiento, en las disponibilidades ante lo nuevo, en la sensibilidad artística educada en el esquema, por el esquema, para encadenar a esquemas. Se trataba en fin, no tan solo de reencontrar, en tanto que espectadores, lo más auténtico de nosotros mismos, sino también de rescatar el derecho, y la posibilidad real, de alcanzar nuevos niveles a partir de esa autenticidad y superándola.

Pero, ¿a qué autenticidad hacemos referencia, a qué nueva situación, a qué apertura de posibilidades?

En rigor, la imposición de un modo de ver la vida y forjar escalas de valores, de establecer finalidades y desarrollar la sensibilidad en base a esquemas y fórmulas intelectuales que llegan inclusive, en una cierta medida, a marcar las estructuras y flexibilidad del pensamiento, y a restringir las áreas de interés y automática, no solo coactivamente, las fuentes y niveles de información, conduce a un estado de alineación cultural absoluta, a la ruptura, inclusive patológica, con la realidad, y en consecuencia a una indefensión que individual y socialmente se traduce en un mayor o menor grado de rendición, o conduce a ella. Rescatar la autonomía y autenticidad del espectador individual, y del público en su conjunto, contribuir a devolverle la conciencia de sí tenía que ser, por eso, la primera tarea que se impusiera un movimiento cinematográfico de intención revolucionaria. Y eso solo podía lograrse:

a) Rompiendo monopolios y abriendo posibilidades; introduciendo posibilidades; introduciendo y ampliando la circulación de más y mejores filmes, asegurando la variedad, y modificando los niveles de información hasta convertirlos, en tanto que apertura, en un salto cualitativo liberador.

No se trataba de sustituir una fórmula por otra, ni aún si hubiésemos dispuesto de alguna supuesta perfección. Se trataba, y se trata, de establecer una disponibilidad para la actividad intelectual, de contradecir los esquemas establecidos a partir de una imposición, y de violentar su muy profunda, final aceptación. En este caso, el principio de la variedad tiene un valor en sí mismo, e independientemente de la necesaria intencionalidad de la programación, y de su creciente espíritu selectivo, cumple una función anticolonial.

b) Reencontrando y reconstruyendo, con la vida y en la vida, la propia imagen y con ella el contacto con la realidad. Forjar una nueva cinematografía, promover el desarrollo de una cinematografía cubana, y de su vocación latinoamericana, ha sido también, de este modo, una contribución a la salud pública, un arma de combate, y un puente hacia sí mismos. Lejos de excluirse, la cámara-bisturí y la cámara-espejo no han perdido el tiempo en estériles encuentros, se complementan y enriquecen, y según ganan en eficiencia (o sea, en posibilidades expresivas, o en nivel artístico) contribuyen a erradicar los rasgos esquizofrénicos que la invención de un mundo falso o ajeno dejó sembrados -en una u otra medida- en mucha gente. Ese es el caso que estudian nuestros sicólogos cuando analizan el autobloqueo intelectual en que se sumen no pocos “verme-emigrantes”: incapacidad total para creer lo que sus ojos ven, hipersensibilidad auditiva para unas cuantas calumnias o idealizaciones que elaboran sus guías contrarrevolucionarios. Y el de otros muchos niveles de condicionamiento, menores y menos peligrosos, a veces casi imperceptibles, inclusive restos inoperantes, pero que son siempre huellas de un pasado colonial.

Expresarse desde sí mismos, y encontrar el lenguaje para hacerlo, y enriquecer ese lenguaje buscando el ritmo transformador, revolucionario de la Revolución, no ha sido fácil; ese esfuerzo, ese combate, dan la medida del espíritu revolucionario de nuestro cine, o en otros términos, de su salud.

La imagen de sí mismos, en el cine, y en el marco de una revolución, no es un valor absoluto y terminado, no llegará nunca en un documental

o filme de ficción, en un noticiero o en un dibujo animado. La autenticidad de ese aprender a verse, de la capacidad para expresar y comunicar esa visión solo puede lograrse en la obra de conjunto, y en su secuencia histórica, del primero al último film. Y, en este sentido, calculamos que la salud (o eficacia) del cine cubano ha hecho posible que su existencia se defina por su contribución revolucionaria a desenraizar la esquizofrenia colonial rescatando la imagen de la realidad, rompiendo -como lo hace la Revolución- todas sus fronteras, descubriendo, y creando, nuevas realidades, y encontrándose, al mismo tiempo, en esa nueva, necesaria dimensión.

c) La consecución de las anteriores premisas hace posible que nuestro cine contribuya a invertir la indefensión convirtiéndola en fuente de resistencia, vindicación y violencia anticolonial y, finalmente, en una ruptura revolucionaria. Esta ruptura supone la aparición de nuevas significaciones y texturas que modifican, primero en su desarrollo, y después en su carácter, el hecho cultural y, naturalmente, sus manifestaciones artísticas.

Las transformaciones que se gestan en lo más profundo de la sociedad, en los fundamentos de su estructura, provocan, antes que los cambios formales, aprehensibles signos y direcciones que se afirman y coloran en los combates liberadores, cuando la conciencia de sí va cobrando una primera forma, y desarrollándola en la práctica revolucionaria.

Esos signos y su final visualización en el plano de la conciencia, el descubrimiento de los gérmenes de una nueva cultura, no siempre logran romper las dificultades y riesgos que resultan del período colonial, semicolonial y neocolonial. Las viejas capas intelectuales suelen proponer una “nueva cultura” de laboratorio, remozando apenas el sociologismo populista que el triunfo revolucionario ha hecho caduco como fórmula de adhesión a la realidad, en tanto que generaciones más cercanas redescubren planos del desarrollo cultural, cuyo acceso había sido negado o restringido, y cuya complejidad y dinamismo deslumbran sus asombrados ojos, recién liberados y también recién abiertos. Uno y otro fenómeno, en los

mejores casos reflejan una búsqueda de la expresión revolucionaria en el arte, y de los términos de su apreciación. Y esa búsqueda y espejismo llegan inclusive a parecer naturales. Sobre todo la participación en los combates reales se pretende posible a partir de las disecciones y observaciones más o menos doctas. Pero por este camino se incide siempre, de un modo u otro, en una de las dos direcciones históricas: retomar la tradición para repetirla *at infinitum*, con la ilusión de estar reafirmando la personalidad propia; o romperla para sumirse en búsquedas que se inspiran en los niveles alcanzados por otras culturas, seguramente más desarrolladas. Una y otra prolongan los resultados del periodo colonial, la idiosincrasia del hombre y de las formaciones sociales traumatizadas.

La reafirmación repetitiva de la tradición no es otra cosa que la sustitución del esfuerzo necesario para descubrir y construir la imagen de sí en términos de contemporaneidad y de proyecto, por un mimetismo enfermizo, ahistórico, que hace de viejos restos (y no de sus resultados) y permanente razón de ser. Y el deslumbrante encuentro, igualmente mimético con las estructuras y dinámicas culturales de los países desarrollados, resulta así mismo deserción de la tarea histórica -la formación de una nueva particular visión del mundo- que, en la realidad, se irá de todos modos cumpliendo. Liquidar la indefensión y formar en su lugar un espíritu militante supone sortear estos desviaderos o, como parcialmente sucede, desandarlos rápidamente. Ser militante es vivir en perenne disponibilidad revolucionaria pero, también e insoslayablemente, tener la pasión de la eficacia y buscarla sin tregua. Y en el caso de los creadores artísticos, o de la actitud ante el arte, esta disponibilidad y eficacia no serán posibles si no abordamos la realidad a partir de su complejidad, descubriéndola y reconociéndola en sus particularidades. O lo que es lo mismo, en su constante transformación.

No es el primero, pero tampoco insignificante, el papel que las manifestaciones artísticas pueden tener en la formación de esta actitud. Y es aún mayor en el caso de los países subdesarrollados, liberados de la opresión imperialista, particularmente cuando se

trata, como en Cuba, de acelerar el desarrollo, es decir, de llevar hasta sus últimas consecuencias el espíritu revolucionario, y la Revolución. Algún día tendrá que ser estudiado en profundidad el papel que las emociones, la sensibilidad, tienen en el desencadenamiento y desarrollo revolucionario. El hombre que toma un fusil se afirma culturalmente en tanto que práctica de la ruptura. Y ese hecho, que es también una liberación de sus posibilidades síquicas, la destrucción de todos los moldes y cristalizaciones que le han sido impuestos culturalmente, abre para él infinitas puertas. En la medida en que cada acto revolucionario, individual y social, provoca esa afirmación de la apertura, aún antes del desarrollo de la racionalidad y de la acumulación y reelaboración de la información, a cuyo acceso se han ganado todos los derechos, habrá que convenir en que, para la Revolución, las manifestaciones artísticas de la cultura, su lenguaje, los signos de que se sirve, pueden resultar -y no didácticamente- un acelerador de la conciencia. Y de la conciencia de sí: de la posibilidad de reconocerse en la vida contemporánea, de identificarse, esta vez en lo más profundo, con el carácter revolucionario, perennemente transformador de la Revolución.

Puede que de este modo lleguemos inclusive a adelantar algunos pasos en la búsqueda y conquista de los rasgos del combatiente revolucionario. Puede también que este hombre nuevo, que no teme sino que provoca cada día su propia destrucción en su superación revolucionaria, esta fortaleza ante lo nuevo, y ante lo nuevo en sí mismo, es también posible que defina la vida. Y por contraposición la “blandenguería”, que por igual y con distintos signos externos se produce en las dos cristalizaciones reaccionarias: entre dogmáticos y entre liberales.

Volvemos al cine. Romper la indefensión intelectual, rescatar el derecho a la múltiple información-formativa y acrecentar de este modo las posibilidades críticas, educar en el difícil ejercicio de la auténtica libertad, que exige y se exige con verdadero rigor, y elevar las posibilidades y seriedad de ese rigor, parecen algunas de las líneas fundamentales de todo empeño de descolonización cultural y la

arquitectura misma de una nueva actitud. Contribuir a que se logren es uno de los objetivos del cine cubano. Si los hemos alcanzado en alguna medida, podremos sentirnos, si no a la altura, cuando menos dignos de nuestra Revolución.

* Publicado originalmente en la revista *Cuba*,
enero 1969.

Arte y compromiso*

(1969)

Santiago Alvarez

Relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad

Un hombre o un niño que se mueran de hambre o de enfermedad en nuestros días no puede ser espectáculo que nos haga esperar a que mañana o pasado mañana el hambre y la enfermedad desaparezcan por gravitación. En este caso inercia es complicidad; conformismo es incidencia con el crimen.

De ahí que la angustia, la desesperación, la ansiedad, sean resortes inherentes a toda motivación de cualquier cineasta del Tercer Mundo. Los temores a que la inmediatez, la urgencia, la dinámica de un proceso como el nuestro y del mundo en general lastren, lastimen las posibilidades de creación del artista, temores estos aún bastante extendidos, no dejan de ser en alguna forma prejuicios contra la posibilidad de crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate.

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos ni prejuicios a que se produzca una obra artística menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse “rebajar” el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar

las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas no es aconsejable (y no solo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse.

La libertad es necesaria a toda actividad intelectual, pero el ejercicio de la libertad está en la relación directa con el desarrollo de una sociedad.

El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es subproducto del subdesarrollo; el prejuicio prolifera en la ignorancia. El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual.

Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta). Así se les pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico sustancial con la naturaleza del artista es solo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan solo variedades de armas de combate. No se puede por tanto unilateralizar el arma de

combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizantes.

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. 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. En el Tercer Mundo no hay grandes zonas de elites intelectuales ni niveles intermedios que faciliten la comunicación del creador con el pueblo. Hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias. Para nosotros, no obstante, Chaplin es una meta, porque su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino.

* Extraído de *Hojas de Cine*, Vol. III, SEP-UAM-FMC,
México, 1988.

Por un cine imperfecto

(1969)

Julio García Espinosa

Hoy en día, un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos -cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El *boom* del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea- es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentación mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo -a nivel de la cultura artística- a un reconocimiento mundial? ¿Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente, la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es solo de orden ético. Es más bien, y sobre todo,

estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no solo un acto de justicia social, la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad “desinteresada” y los que pretenden justificarlo como una actividad “interesada”. Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho

de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etcétera) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, solo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, que por lo que es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas, no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etcétera, y al mismo tiempo no basta esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? ¿Es decir que el arte no es "ilustración" de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociedad, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpressables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una

actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad “desinteresada”, que podamos decir que el arte no es propiamente un “trabajo”, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como “trabajador”, como “intelectual”, como “profesional”, como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos -mediadores- que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de “mis críticos”? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando -si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias- en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entienden) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará

justicia. Pero es el caso que todavía hoy la *Gioconda* no la pueden disfrutar todos. Debían tener menos contradicciones, debían estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les da la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general, sienten la esterilidad de su “pureza” o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo, “interesado”.

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad “desinteresada”? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho hombres, que entre otras cosas practiquen la pintura” (Marx)

No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina al mismo tiempo y para siempre con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la

sicología, contribuya a “depurar” el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) ¿no hizo posible una mayor “depuración” en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónico tanto análisis “artístico” sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. ¿Pero qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas ha hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en co-autores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. ¿Si el arte, por designios extra-humanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? ¿El gusto definido por la “alta cultura”, una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata

como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si ¿es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir *in eternum* la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de masas. Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectador y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa

situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. Pretender realizarse al margen de la vida ¿no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionarios, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para “democratizar” el arte.

¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y

público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas *Campbell*, en la tapa de un latón de basura, en los “muñequitos”? ¿Se pretenden hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es -más que la desaparición del arte- la pretensión de que desaparezca el espectador? ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte “elitario” en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? Si cada vez participa más, ¿a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, ¿no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso, escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público ¿no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede

ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo “ismo” y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres “cultos”. Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica “elitaria” en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y filmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo, el europeo no tiene otra Europa a quien volver a los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una

nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como -para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos- el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos, y por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores

que más se estén superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine consciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imperfecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: "No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos", como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno-relacionada, sin duda, con la tradición cristiana- que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna

todavía la actividad artística de nuestros días. Solo el que sufre, solo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Solo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo no solo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que pese a los problemas y a las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un "público". Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más "público" para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho "público".

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida o conjunta o diferenciadamente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que luchan los "pasos perdidos" de un esbirro que hay que ajusticiar sería un excelente ejemplo de cine-denuncia. El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario

a un cine que “ilustra bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera *a priori* el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista -sin valorizarlo- de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción, o ambos. Puede utilizar un género u otro, o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino adentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para “después” vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido

mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, psicólogos, economistas, etcétera. Por otra parte, el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

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 de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. 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” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objetivo de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no solo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibémoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, el folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrán volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, diciembre 7 de 1969.

* Extraído de *Por un cine imperfecto*, Julio García Espinosa,
Cine Rocinante, Caracas, 1973.

Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!*

(1973)

Julio García Espinosa

Tanto el europeo Adorno en su crítica a la industria de la cultura, como el canadiense Marshall McLuhan, ese hombre de los medios de comunicación del cual uno tiene la impresión que se ha emborrachado con algunas de sus brillantes observaciones, pecan del mismo mal: para ambos, el mundo es una aldea global. Para el canadiense, indiscriminadamente; para el europeo, más moralista, se divide en dos sectores: industria y cultura; en dos tipos de hombres: el comerciante y el intelectual.

Mal se podría analizar el cine cubano dentro de esta aldea y, sin embargo, formamos parte de ella.

Nuestra medida no es el medio ajeno a las parcelaciones que fragmentan esta aldea global. Combatir la industria de los medios no es dejar de reconocer estos medios como expresión industrial. Pero frente a los comerciantes, nuestra opción no es la de crear una aldea jerarquizada por los intelectuales.

El rasgo más significativo del cine cubano en estos primeros años ha sido el de combatir con todas sus fuerzas el populismo.

Nuestro frente único no incluye el arte elitario. Pero el arte elitario es una proyección preferentemente europea mientras que el populismo es el rasgo esencial en la cultura de nuestro enemigo. La penetración cultural del imperialismo norteamericano tiene un único y eficaz medio de comunicación: el populismo.

El arte que inauguró este siglo, el llamado arte moderno, tuvo la oportunidad de darle el golpe de gracias a la división no tan legendaria del arte. Sus virtudes fueron sus defectos. El arte moderno se declaró partidario más de la vida que del arte. Se identificó más con el mundo que con un país determinado. Eran sus virtudes pero la era no estaba pariendo un corazón.

La Revolución de Octubre fue una explosión abierta y sin máscaras. El imperialismo norteamericano fue una aparición subrepticia y cerrada. La Revolución de Octubre inauguró la revolución cultural más importante de este siglo: eliminar la sociedad dividida en clases. La Unión Soviética declaró la hegemonía de la clase trabajadora para acabar con la división de clases, impulsó el carácter internacional de la clase obrera para acabar con el nacionalismo burgués. La Unión Soviética le puso nombre y apellido a la aldea global. El capital financiero la despersonalizó. El imperialismo declaró la hegemonía del capital financiero para acabar con la lucha de clases, impulsó su carácter internacional para acabar con los verdaderos intereses nacionales.

El arte moderno se convirtió en el arte global. La vida por encima del arte se convirtió en el arte por encima de las clases. El mundo por encima de un país se convirtió en el mundo del arte por encima de la realidad de cada país. El arte elitario surgía con más fuerza que nunca en el momento en que había tenido la oportunidad de desaparecer para siempre.

El populismo fue desde siempre el signo más definido de la cultura norteamericana. Frente a la culta, tradicional y erudita Inglaterra, el vigor, la espontaneidad y el sentido práctico de su ex colonia. Frente a la seriedad europea, el humor norteamericano. Todavía el ex-

colonizador la ve como al hijo simpático y hasta hábil para los negocios, pero siempre vulgar y mediocre. Norteamérica se acostó popular y amaneció burguesa. Pero no fue popular a tientas ni burguesa a secas. Fue las dos cosas. Hizo ese extraño milagro de convertir al burgués en un personaje popular. Así nació el populismo. Que no es más que ideología burguesa y/o pequeño burguesa disfrazada de pueblo.

La gran tradición de gobernantes mediocres en los Estados Unidos tiene base común: todos han despreciado al intelectual. Con el imperialismo, los burgueses no han vuelto a ser los mismos. Ni económica ni culturalmente. En el momento en que la cultura burguesa iba a recibir un golpe mortal, el imperialismo la cubrió de flores silvestres. Porque el siglo inauguró también los medios de comunicación. Y fueron los norteamericanos los que desarrollaron esas nuevas artes que son la radio, la televisión y el cine. Nada podía calzar mejor con su afán comercial que su filosofía populista. La cultura norteamericana se hizo más elocuente en estos medios que en las artes pre-industriales. Nadie vio en estos medios los nuevos medios de expresión de una sociedad moderna. Ni siquiera los norteamericanos. Los europeos, por cultos, los rechazaron. Los norteamericanos, por oportunistas, los asimilaron. Los nuevos medios ofrecían la posibilidad técnica de recoger el aliento cultural lanzado a principios de siglo. Es decir, hacer del arte una operación de verdadera cultura popular. Los norteamericanos hicieron trampas. Engañaron a los nuevos medios imposibilitados de ser tratados con la sensibilidad y los conceptos de las artes pre-industriales, fueron manipulados por la sabiduría industrial de estos burgueses populares.

Los nuevos medios se sintieron más cómodos con esta máscara popular que con el distanciamiento estéril de las artes tradicionales. Pero de hecho, los norteamericanos no banalizaron la cultura burguesa, sino la popular. Lograron confeccionar un plato que servía para todas las mesas. En lugar de al burgués lo que es del burgués y al pueblo lo que es del pueblo, les dieron a todos lo que la realidad ya contenía. El sincretismo entre pueblo e ideología burguesa estaba ya en la realidad antes que en los medios. Los norteamericanos simplemente devolvían a la realidad lo que de la realidad recibían. Su

gran obra maestra fue garantizar el *status quo*, es decir, garantizar por otros medios y con estos medios la continuidad de la ideología burguesa. En dos palabras: sacaron la cara por la cultura burguesa. Por eso, cuando los intelectuales de todas partes recogen las armas del arte elitario para hacer causa común contra los medios masivos de comunicación, no hacen otra cosa que recoger los despojos de un cadáver inútil.

El cine cubano ha combatido y combate el populismo consecuente con su actitud antimperialista. Pero esta frase está cargada de historia y de tradiciones. En el terreno de las artes dramáticas esta historia tiene un nombre: el costumbrismo o teatro bufo. El costumbrismo no es el populismo. Sin embargo ambos le devuelven al pueblo su propia imagen.

El costumbrismo no fue lo que es hoy. En el siglo pasado, frente al sainete español, el teatro bufo era una clave revolucionaria. El teatro bufo devolvía al pueblo su propia imagen. Pero era una imagen que en la realidad luchaba por diferenciarse. Librábamos nuestra guerra de independencia. La nación se jugaba la vida en el campo de batalla. El costumbrismo ratificaba una imagen popular al margen de la división de clases. No importaba. La presencia física del colonizador era determinante. Cada cubano nuevo era un español menos. La vitalidad, frescura y gracia del teatro bufo duraron hasta bastante entrado el nuevo siglo. La República se frustra por la intervención temprana del imperialismo norteamericano. Pero los medios de comunicación llegaron más tarde. La radio y el cine primero, la televisión después. Fue la muerte del costumbrismo. Lo grave no fue que los medios de comunicación banalizaran aquel germen de teatro popular sino que lo hicieran su cómplice. Los nuevos medios eran portadores de un nuevo mensaje: el populismo. La conciliación de clases, niña bonita del costumbrismo, pasó a ser la niña fea de los medios de comunicación. El imperialismo, en esta esfera, no tuvo que imponer su ideología, generosamente le tendió la mano a la nuestra. El Viejo Sam se disfrazó de Juan Criollo. Nada podía estar más de acuerdo con sus aspiraciones que devolvernos nuestra propia imagen sin posibilidades de superarla.

Pero no basta luchar contra el populismo. El cine popular no es lo contrario del cine populista. También esta frase tiene su historia. Cuba, como cualquier otro país, padeció a los medios de comunicación con la misma consecuencia: la actitud hostil de artistas e intelectuales. Salvo el cine -que por determinadas malas interpretaciones se le ha llamado el séptimo arte- los demás medios fueron anatematizados. Incluso las vanguardias más elitarias del mundo llegaron a gustar películas nada elitarias. Pero la República no tenía interés en desarrollar ni siquiera un cine populista. El cine norteamericano satisfacía plenamente la demanda. Una típica película norteamericana no es más que teatro bufo refinado. El auge de los medios de comunicación fue el auge de la división entre el llamado arte culto y arte popular. La potencialidad de un arte popular fue despedazada. Sus restos fueron a incorporarse a la elaboración sofisticada del arte culto o se confundieron en la maliciosa promiscuidad de los medios. Frente a ambas expresiones, el pueblo siempre ha visto con nostalgia sus propias posibilidades. Armar el rompecabezas sería una tarea relativamente fácil si esa fuera la tarea. Inyectar en los medios a los artistas e intelectuales más serios sería una solución si la operación fuera simplemente aditiva. Pero los medios han revolucionado el arte y, lo que es más importante, a la cultura toda. Frente a ellos, los intelectuales y los artistas no tienen más cadenas que las de su propia formación. Los nuevos medios marcan las nuevas pautas de expresión y percepción de una sociedad moderna, de una sociedad socialista.

La misma dificultad que encuentra un campesino para pasar de su pequeña propiedad privada a la granja del pueblo encuentra el intelectual para incorporarse a los nuevos medios. Los intelectuales ya formados suelen interesarse en el cine exigiendo, como el campesino, una parcela de autoconsumo. Y, como el campesino, ha habido que aceptársela. Porque el proceso no se puede forzar a que no sea un proceso. Con el autoconsumo, el intelectual ha tenido la ilusión de seguir siendo un poeta, un pintor, un músico. Luchar contra el capitalismo al que más interesaba prolongar la cultura individualista del intelectual, sobre todo si ésta no era determinante en la gran parcela, en la producción masiva de los medios.

Al intelectual siempre le ha interesado más la libertad para hablar o para oírse que la libertad para cambiar las cosas. El capitalismo no pone objeciones. Hacer de conciencia crítica desde su pequeña parcela es en el capitalismo desarrollado no un acto sino un acta de buena fe. En el socialismo es cuando menos un acto ridículo. Antes de la aparición de los medios la logia de artistas e intelectuales podía tener un cierto peso crítico en la sociedad. Después de los medios esto es sólo un medio narcisista. La opción no es asaltar los medios como si fueran el cielo. Para después lamentarse porque el capitalismo lo impide. O esperanzarse en que el socialismo lo admita. Los medios rechazan la cultura individualista del intelectual, exigen la desunión de la logia. Los medios, en el socialismo, son la posibilidad que se abre ante el intelectual para su proletarización. En el socialismo el intelectual no desaparece. Desaparece primero la “unión” de artistas e intelectuales.

Esperábamos que en el socialismo la forma y el contenido en el arte cambiaran. Cambiaron radicalmente. La época de los medios es la época del socialismo. Las nuevas relaciones de trabajo que proponen los medios solo pueden ser liberadas en el socialismo. No surge una nueva conciencia en el intelectual si no existen para él nuevas relaciones de trabajo. El viejo sueño del arte moderno de rechazar el éxito y todo mecanismo de consagración puede volverse realidad en los medios. El éxito actual de la “estrella” no es más que una treta del capitalismo para obtener nuevas ganancias prolongando métodos viejos. Es también la forma, la impotencia del capital frente a los nuevos medios. La potencialidad de los medios no será revelada totalmente hasta que no participen verdaderos intelectuales en lugar de simples mercenarios.

Ojo. Los medios no son la computadora de las artes tradicionales. Los nuevos medios necesitan actores, escritores, pintores, músicos, cantantes, bailarines, etcétera. Pero también necesitan ingenieros, técnicos, obreros calificados. Necesitan sociólogos, historiadores, psicólogos, pedagogos, etcétera. Pero necesitan sobre todo asumir su función de arte industrial. Necesitan que no se siga poniendo el acento en la formación de artistas pre-industriales. Los medios no

viven solo de arte ni mueren solo de industria. Las artes tradicionales o pre-industriales no son el peor enemigo de los medios pero tampoco son su mejor amigo. Hay que echar del templo a fariseos y oportunistas pero hay que cuidar la entrada de artistas tradicionales. Sobre todo porque los medios no son un templo. Hay que pensar que no se va a hundir el mundo porque el Arte no siga siendo el Arte y los artistas no sigan siendo los artistas. La coexistencia productiva entre las artes tradicionales y los nuevos medios depende de que jerarquicemos resueltamente estos últimos. Nada puede hacer más consecuente con las artes tradicionales en una sociedad socialista como que seamos consecuentes con los nuevos medios.

No es justo decir que han sido los nuevos medios los que le han hecho la vida imposible a la novela. La novela vivió siempre de ilusiones cuando la ilusión era una forma de aprehender la realidad. Pero cuando la ilusión se convirtió ella misma en realidad gracias al desarrollo de la ciencia, la novela, como es natural, no se hizo más ilusiones. Desconcertada y concertadamente le dio a la ciencia lo que era de la ciencia y pasó ella al reino de otro mundo.

El desarrollo abrumador de ciencias como la antropología, la sociología, la historiografía, la psicología, etcétera, es lo que realmente ha hecho posible que la novela se libere de intuiciones estériles y de una dramaturgia improductiva. Lástima que en el momento en que puede convertirse en una verdadera "fiesta del espíritu" la mayoría del mundo sea todavía analfabeta. Ese es su problema. Por eso todos los caminos no conducen a Roma sino a la Revolución. Sería más justo decir que es la novela quien le ha hecho la vida difícil a los nuevos medios. Pero la novela pre-liberada. El cine, la radio y la televisión no han hecho otra cosa que prolongar en nosotros el siglo XIX. La novela no vive en la novela de hoy. Reencarnó en los nuevos medios. Por eso las artes tradicionales pueden mirar todavía por encima del hombro a los nuevos medios.

Cuando un cineasta quiere modernizar el cine lo que quiere es liberarlo de la chica del XIX. Pero lo hace tentado todavía por el fuego de Prometeo. Quiere dar el salto pero cargado de conceptos

y sensibilidades pre-industriales. Para ese viaje no son ésas las mejores alforjas. Hay que hacer con los nuevos medios lo que la vida hizo con la escritura. Traquetearlos. Desinteresarlos del uso exclusivo del arte e interesarlos sin exclusividad en todo. Trabajarlos implacablemente como lenguaje y no solo como medios de expresión artística. La escritura no se desarrolla solamente por el uso refinado de unos cuantos, sino por el uso y abuso de todos. La imprenta no terminó con el manuscrito sino que hizo posible su multiplicación. Hizo posible que todos manosearan la escritura.

El lenguaje de los nuevos medios nació impregnado. No existe el manusaudio, ni el manuscine, ni el manusteve. El lenguaje de los nuevos medios exige un mundo más calificado que el que exigió la escritura. Su uso y abuso no es solo un problema económico. El lápiz y el papel siguen siendo más económicos, aunque no sea ilimitada la producción de papel. Pero los nuevos medios llegarán a tener resuelto este anacronismo. Hay que preparar las condiciones para ese advenimiento. La incorporación de psicólogos, historiadores, sociólogos, etcétera, a los nuevos medios debe jugar ese papel. Como personal calificado deben estar en condiciones de utilizar estos medios. No para vulgarizar la ciencia. Sino para contribuir a desarrollar este nuevo lenguaje. En realidad es una doble operación condicionante.

La ciencia no puede dejar de ser rigurosa en el tratamiento de sus temas. Los medios no pueden dejar de ser rigurosos en la proyección popular de su lenguaje. En realidad es una doble operación condicionante. La ciencia precisará más el rigor del nuevo lenguaje. El nuevo lenguaje precisará más el objetivo esencialmente popular de la ciencia. Los recursos expresivos de que disponen los nuevos medios están ahí para amenizar los contenidos áridos de un tema científico, social o político. El interés de un tema científico está contenido en la revelación del propio tema sin necesidad de apoyaturas ajenas. A la ciencia, desde luego, no le será tan fácil divulgar sus conocimientos a través de los medios como le resultó con la escritura. Precisamente porque no se trata de divulgar conocimientos sino de hallar una nueva forma de conocimiento. Los medios, insistimos, no son solo un medio

para una mayor difusión del conocimiento. En realidad, los medios no son medios de comunicación, son, sobre todo, la posibilidad de una nueva expresión y percepción de la realidad. Los nuevos medios llamados de comunicación (televisión y cine principalmente) contienen en sí mismos muchos medios de comunicación. Esta particularidad es la que posibilita hacer más significativa y popular la revelación de los temas sin necesidad de que pierdan en rigurosidad. Pero además, la incorporación de la ciencia pueda ayudar, como en la novela, a precisar más la expresión artística de los medios. Un tema histórico, tratado científicamente en los medios, no solo revelaría que la manera más interesante de dar la historia no es dramatizándola o novelándola, sino que obligaría a los medios a iniciar el camino de una dramaturgia más consecuente. Un análisis científico sobre las costumbres no solo nos ofrecería una información más rigurosa e interesante de las costumbres, sino que revelaría, al mismo tiempo, la improcedencia del género costumbrista para revelar las costumbres. La ciencia, sin duda, puede contribuir también a liberar a los medios de intuiciones estériles y de una dramaturgia improductiva. Pero la nueva dramaturgia no podrá tener en estos medios la coartada un mundo analfabeto.

No hay nueva dramaturgia si no hay una nueva proposición en la relación realidad-ficción. La exigencia de una nueva dramaturgia no la determina ningún capricho estético. El realismo implícito en los nuevos medios nos ha hecho perder la noción de realismo. La habilidad de la dramaturgia tradicional para convertir la ficción en realidad, o la realidad en ficción, ha sido dramáticamente hipertrofiada en los nuevos medios. Justamente porque en los nuevos medios existe la posibilidad de precisar la realidad de ambas categorías. En lugar de evidenciar la ficción como una categoría más de la realidad, los nuevos medios, con su todo poderoso realismo, la han disimulado aún más como ficción. El disfraz ficticio de la realidad, o el disfraz realista de la ficción, pudo ayudarnos en la dramaturgia tradicional a reencontrar la realidad. (Aunque un objetivo fundamental en el teatro de Brecht es el de romper con estos enmascaramientos). En los nuevos medios, la continuidad de esta dramaturgia es solo posible al precio de una mayor alienación de la realidad.

En el cine, esta dramaturgia tradicional apenas ha sido alterada. En la televisión es más elocuente aún su aberración. El conjunto de los programas de un canal de televisión testimonia con menos pudor la dramaturgia que se esconde en un solo programa o en una sola película. La sucesión de programas no es más que la sucesión de aparentes opciones de realidad y de ficción. A un noticiero le sigue una telenovela; a un conferencista, un cantante de moda. Parecería que las opciones están bien diferenciadas. Sin embargo, la telenovela se esforzará por hacernos ver que nos está ofreciendo la realidad, el noticiero tratará de ganar nuestro interés espectacularizando la noticia. El cantante animará su canción haciéndonos creer que proyecta sentimientos auténticos, el conferencista animará su tema tratando de ser tan simpático como el cantante. Esta relación engañosa entre realidad y ficción parece garantizar la variedad y el atractivo de la programación, cuando en realidad es la forma de borrar las diferencias y agudizar la monotonía.

Cuando el político burgués se maquilla para competir mejor con el comediante que le seguirá en turno, puede parecernos un acto ridículo. Pero cuando las escenas noticiosas de Vietnam tratadas espectacularmente llegan a insensibilizar, nos damos cuenta entonces que esta competencia tiene un único vencedor: el espectáculo como alienación de la realidad. Se dice que un programa de televisión está concebido para un público de mentalidad infantil. Es cierto, pero no porque el contenido del programa sea idiota, sino porque en el niño se da también esta mezcla de realidad y de ficción. Pero la utilización que hace el niño de ambas categorías le sirve para madurar y crecer. Es su forma de aprendizaje de la vida. En él, esta relación entre realidad y ficción es un acto completamente productivo. En la televisión es un acto regresivo. La imposibilidad de continuar desarrollándonos como adultos. En esta medida, la televisión es infantil pero sin las posibilidades que para el mundo infantil tienen estas categorías. Sin embargo, en los nuevos medios existe, como en ningún otro medio de expresión, la posibilidad de restituírnos la realidad. Una nueva dramaturgia, es decir, una nueva proposición en la relación realidad-ficción, le daría al espectador la posibilidad de continuar su aprendizaje de la vida. Le daría la posibilidad de utilizar estas categorías en forma

orgánica y natural, como ocurre en el niño. El aprendizaje impuesto y autoritario cedería el paso al autoaprendizaje. Todo el secreto de la participación del espectador radica en esta posibilidad. Es más, los nuevos medios pueden contribuir a borrar las diferencias entre ocio y trabajo. Hay que acabar de romper el muro infranqueable entre el placer y la verdad, entre el trabajo y el ocio. Los nuevos medios no pueden seguir siendo sinónimo de nuevos tiempos libres. Hay que acabar de hacer como hace el niño para madurar y desarrollarse: hacer del juego un trabajo y del trabajo un juego.

Por esta agua navega el cine cubano en su fase actual. En la inteligencia, desde luego, de que, en estos momentos, nuestros mejores trovadores usan todavía la guitarra española. No son mejores porque utilicen la guitarra eléctrica.

La Habana, febrero 25 de 1973.

* Extraído de *Por un cine imperfecto*, Julio García Espinosa, Cine Rocinante, Caracas, 1973.

Dialéctica del espectador *

(1972)

Tomás Gutiérrez Alea

Cine “Popular” y Cine Popular

Se acepta comúnmente que el cine es, de todas las artes, la más popular. Sin embargo, no siempre fue así. Durante mucho tiempo subsistió la confusión en torno al cine en lo que se refiere a su condición de arte. La confusión aún subsiste en torno a su carácter popular.

Todavía hoy puede decirse que el cine está marcado por su origen de clase. Apesar de que a través de su corta historia ha tenido momentos de rebeldía, de búsquedas y de auténticos logros como expresión de las tendencias más revolucionarias, el cine sigue siendo en gran medida la encarnación más natural del espíritu pequeño-burgués que lo animó en su nacimiento hace apenas ocho décadas.

El capitalismo iniciaba su fase imperialista. El modesto invento de un aparato que permitía captar y reproducir imágenes de la realidad en movimiento no fue otra cosa, en un principio, que un ingenioso juguete de feria, por medio del cual el espectador podía sentirse trasladado a los lugares más recónditos del mundo sin moverse de su lugar. Muy pronto salió de la feria, lo cual no quiere decir que haya alcanzado un status más digno y respetable: se fue desarrollando como una verdadera industria del espectáculo, y comenzó a producir en serie una mercancía apta para satisfacer los gustos y alentar las aspiraciones de una sociedad dominada por una burguesía que

extendía su poder a todos los rincones del mundo. Desde el primer momento se abrió a dos caminos paralelos: fue documento “veraz” de algunos aspectos de la realidad y fue, por otro lado, fascinación de mago. Entre esos dos polos -el documento y la ficción- se ha movido siempre el cine. Muy pronto se hizo “popular”, no en el sentido de que fuera expresión del pueblo, de los sectores más oprimidos y más explotados por un sistema de producción enajenante, sino porque logró atraer a un público indiferenciado, mayoritario, ávido de ilusiones.

El cine no puede dejar de asumir -más radicalmente quizás que cualquier otro medio de expresión artística- su condición de mercancía. El éxito comercial que obtiene lo impulsa en su desarrollo vertiginoso. Se convierte en una industria compleja y costosa y tiene que inventar toda clase de fórmulas y recetas, para que el espectáculo que ofrece reciba el favor del público más vasto, de cuya masividad depende para su mera subsistencia. De ahí -más que del hecho de tratarse de un medio que aún se expresaba con un lenguaje balbuciente-, de su condición de mercancía y de su carácter “popular”, es que proviene la resistencia que hubo para elevar al cine a la categoría de verdadero arte entre los círculos en que se reverenciaba incondicionalmente el arte “culto”. Arte y pueblo estaban reñidos.

Hubo entonces quien pensó que el cine, para ser un arte, debía esforzarse por traducir las grandes obras de la cultura universal. Se filmaron así muchas obras engoladas y pretenciosas, pesantes y retóricas, que no tenían nada que ver con el naciente lenguaje. Aparte de esas desviaciones, lo cierto es que el cine constituía una actividad humana que cumplía mejor que otras una necesidad elemental de disfrute. En la práctica dirigida fundamentalmente hacia ese objetivo fue madurando el lenguaje y se fueron descubriendo posibilidades expresivas que lo llevaron a alcanzar una valoración estética, aun sin proponérselo.

El cine norteamericano, con su sentido pragmático, fue el que más avanzó por ese camino. Fue el más vital y el más rico en hallazgos técnicos y expresivos. Desde los primeros años del siglo

fue conformando los distintos géneros (comedias, oestes, filmes de gángsteres, superproducciones históricas, melodramas...) que rápidamente se convirtieron en "clásicos", es decir, se consolidaron como modelos formales y alcanzaron un alto nivel de desarrollo al mismo tiempo que se convertían en estereotipos vacíos. Fueron la expresión más eficaz de una cultura de masas en función de un consumidor pasivo, de un espectador contemplativo y desgarrado, en tanto que la realidad reclama de él una acción y al mismo tiempo le cierra todas las posibilidades de actuar.

El cine, con su posibilidad de crear verdaderos fantasmas, imágenes de luces y sombras, inasibles como un sueño compartido, fue el mejor vehículo para alentar falsas ilusiones en el espectador, para servirle de refugio, de sucedáneo de una realidad que le impedía desarrollarse humanamente y que, a modo de compensación, le permitía soñar despierto.

Los aparatos y los mecanismos de producción del cine fueron inventados y creados en función de los gustos y las necesidades de la burguesía. El cine se convirtió rápidamente en la más concreta manifestación de su espíritu, en la objetivación de sus sueños. Estaba bien claro para ella que el cine no es una continuación del trabajo, ni de la escuela, ni de la vida cotidiana con sus tensiones múltiples; que no es una ceremonia formal ni un discurso político y que lo primero que en él va a buscar el espectador agobiado es placer y descanso para llenar su tiempo libre. Pero lo cierto es que el grueso de la producción cinematográfica raras veces rebasaba los niveles más vulgares de comunicación con el público: lo importante era la cantidad de dinero que podía obtenerse con cualquier producto, no la calidad artística alcanzable.

Las vanguardias europeas de los años 20 también hicieron su incursión en el cine y dejaron unas pocas obras en las que exploraron todo un vasto campo de posibilidades expresivas. Fue un vano intento por rescatar al cine de la vulgaridad a que lo condenaba el comercialismo y no pudo echar raíces, aunque gracias a algunas obras excepcionales no fue un movimiento del todo estéril.

Pero no fue hasta la creación del cine soviético que, a partir de la preocupación teórica de sus maestros y los aportes prácticos que hicieron al nuevo medio, se empezó a aceptar oficialmente una evidencia: había nacido no solo un nuevo lenguaje, sino también un nuevo arte. “Arte colectivo por excelencia, destinado a las masas”, como fue calificado entonces, el cine soviético alcanzó el máximo de coherencia con el momento de radical transformación social que se estaba operando. Arte colectivo porque conjuga la experiencia de diversas individualidades y se nutre de la práctica de otras artes en función de un arte nuevo, un arte específicamente distinto, del cual se tomaba conciencia definitivamente. Destinado a las masas -y por ende, popular- porque expresaba los intereses, las aspiraciones y los valores de los grandes sectores del pueblo que en ese momento hacían avanzar la historia, ese primer momento del cine soviético dejó huellas profundas en todo el cine que vino después, y todavía hoy el cine más moderno sigue bebiendo de sus fuentes y nutriéndose de sus búsquedas y hallazgos teóricos, que no han sido aún desarrollados plenamente.

Los primeros años del cine sonoro coinciden con los de la crisis económica del 29 en el mundo capitalista. El cine se consolida como lenguaje audiovisual y se complica todo el aparato de producción, hasta el punto de que durante mucho tiempo no será posible realizar filmes al margen de la gran industria ni soslayar sus intereses. A pesar de eso, en los años 30 la propia industria norteamericana se ve motivada a producir algunos filmes con una visión crítica de la sociedad y del momento que estaban viviendo. Eran filmes que mantenían todas las convenciones del lenguaje ya establecido y depurado, pero que mostraban un auténtico realismo en el tratamiento de temas que estaban a la orden del día. Este cine que hablaba de los conflictos sociales que todos padecían surgió en una coyuntura propicia pero muy pronto derivó hacia un reformismo complaciente. Son los años del *Código Hays*, también conocido como “Código del Pudor”, instrumento de censura y propaganda que respondía a los intereses del gran capital financiero y que señaló los estrechos cauces ideológicos por los que habría de moverse el cine norteamericano durante mucho tiempos. (1)

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, con las heridas aún abiertas y circunstancias políticas favorables, surge el cine neorrealista italiano, que con todas sus limitaciones políticas e ideológicas fue un movimiento vivo, fecundo en la medida en que transitaba por los caminos de un cine auténticamente popular.

En Francia aparece una “nueva ola” de directores jóvenes, que al calor de la posguerra se lanzaron impetuosos a revolucionar el cine pero sin superar los límites del mundo pequeño-burgués. Entre ellos, Godard se destaca como el gran destructor del cine burgués. Tomando a Brecht como punto de partida -y a la “nueva izquierda” como punto de llegada- pretende hacer la revolución desde la pantalla. Su ingenio, su imaginación y su agresividad desmayada lo colocan en un lugar privilegiado entre los cineastas malditos. Alcanzó a hacer un cine antiburgués, pero no pudo hacer un cine popular. Destacados epígonos como J. M. Straub, admirables por su ascetismo casi religioso, ya han institucionalizado esa posición y algunos piensan que están haciendo la revolución en la superestructura sin necesidad de conmover la base...

Otro fenómeno que se inscribe en esas búsquedas de un cine revolucionario es el cine llamado “paralelo” o “marginal” o “alternativo”, que ha surgido en los últimos años gracias al desarrollo alcanzado por la técnica y que permite la producción de un cine relativamente barato, al alcance de pequeños grupos independientes, de militantes revolucionarios. Se trata de un cine donde se expone abiertamente la ideología revolucionaria, un cine político que debe servir para movilizar a las masas y encauzarlas hacia la revolución. Como práctica revolucionaria resulta eficaz dentro de los estrechos límites en que opera. Pero no puede llegar a las grandes masas, no solo por los obstáculos de orden político que encuentra dentro del aparato de distribución y exhibición, sino también por razones de su misma factura. Las masas siguen prefiriendo los productos más acabados que les ofrece la gran industria del espectáculo.

En el mundo capitalista -y en buena parte del mundo socialista- el gran público está condicionado por determinadas convenciones de lenguaje,

por fórmulas y géneros de espectáculo que son los del cine comercial burgués, de tal manera que puede decirse que el cine, como producto original de la burguesía, casi siempre ha respondido mejor a los intereses del capitalismo que a los del socialismo, a los de la burguesía que a los del proletariado, a los de una sociedad de consumo que a los de una sociedad en revolución, a la alienación que a la desalienación, a la hipocresía y a la mentira que a la verdad profunda...

El cine popular, a pesar de que cuenta con notables exponentes y con algunos fenómenos excepcionales, no siempre ha logrado conjugar plenamente la ideología revolucionaria con la masividad. Por nuestra parte, no podemos aceptar un simple criterio cuantitativo para determinar la esencia de un cine popular. Es cierto que, en última instancia, cuando hablamos de las grandes masas nos referimos al pueblo. Pero un criterio semejante es tan amplio y tan vago que resultaría imposible introducir en el mismo cualquier tipo de valoración. El número de habitantes de un país o de un sector cualquiera de un país no es más que un conjunto de personas que, consideradas así, en abstracto, carece de significación alguna. Si pretendemos dar con un criterio concreto de lo popular es necesario saber qué representan esas personas ubicadas no solo en un lugar geográfico, sino en un tiempo histórico y en una clase determinada. Es necesario distinguir en ese conjunto amplio cuáles son los grupos -las grandes masas- que mejor encarnan, consciente o inconscientemente, las líneas de fuerza que configuran el desarrollo histórico, es decir, que tienden hacia el mejoramiento incesante de las condiciones de vida en el planeta. Y si el criterio para determinar lo popular toma como base esa distinción, podemos decir que su esencia radica en que sea lo mejor para esas grandes masas lo que mejor responde a sus intereses más vitales. Es cierto que en ocasiones los intereses inmediatos obnubilan los mediatos y que suele perderse de vista el objetivo final. Para precisar: lo popular debe responder no solo al interés inmediato (que se expresa en la necesidad de disfrute, de juego, de abandono de sí mismo, de ilusión...), sino que debe responder también a la necesidad básica, al objetivo final: la transformación de la realidad y el mejoramiento del hombre. De ahí que cuando hablamos de cine popular no nos referimos al cine que simplemente es aceptado por

el pueblo, sino a un cine que además exprese los intereses más profundos y más auténticos del pueblo y que responda a ellos. De acuerdo con ese criterio -y si tenemos en cuenta que en una sociedad dividida en clases el cine no puede dejar de ser un instrumento más de la clase dominante- un cine auténticamente popular solo puede desarrollarse plenamente en una sociedad donde los intereses del pueblo coincidan con los intereses del Estado, es decir, en una sociedad socialista.

Durante la construcción del socialismo, cuando aún no ha desaparecido el proletariado como clase que ejerce el poder a través de un complejo aparato estatal, y aún subsiste la diferencia entre la ciudad y el campo, y entre el trabajo físico y el intelectual, cuando no han desaparecido del todo las relaciones mercantiles y junto a ellas algunas manifestaciones conscientes o inconscientes- de la ideología burguesa (y lo que es peor aún: pequeño-burguesa), cuando todavía no se cuenta más que con una base material insuficiente y, sobre todo, mientras subsiste el imperialismo en alguna parte del mundo, la función social del arte adquiere matices muy específicos de acuerdo con los objetivos y las necesidades más urgentes, más inmediatas que se plantean los hombres cuando van sintiéndose dueños de su destino y trabajan por su realización (2). Aquí el arte tiene como función contribuir al mejor disfrute de la vida -nivel estético- y esto lo lleva a cabo no solo a modo de paréntesis lúdico en medio de la realidad cotidiana, sino también como un enriquecimiento de esa propia realidad; contribuir a una comprensión más profunda del mundo -nivel cognoscitivo-, lo cual conlleva el desarrollo de un criterio acorde con el camino que se ha trazado la sociedad; y por último, contribuir también a reafirmar los valores de la nueva sociedad y, consecuentemente, a luchar por su conservación y desarrollo -nivel ideológico-. Si bien es verdad que durante esa etapa es el nivel ideológico el que obtiene la primacía, su eficacia estará en razón directa con la eficacia del nivel estético y del nivel cognoscitivo.

Tratemos de ver cuáles pueden ser las vías más idóneas para que el cine, como manifestación específica del arte, pueda transitar hacia esos objetivos.

- (1) Este famoso código plantea, entre otras cosas, que el cine debe “forjar caracteres, desarrollar el verdadero ideal e inculcar rectos principios, bajo la forma de relatos atrayentes proponiendo a la admiración del espectador hermosos ejemplos de conducta”. Independientemente de cualquier discrepancia con el “verdadero” ideal y con los “rectos” principios que trataba de promover este revelador documento, resulta interesante ver cómo se acoge al mecanismo más pueril -el de proponer a la admiración del espectador “hermosos ejemplos de conducta”- y sin duda el que mejor transparenta una actitud reaccionaria, porque solo intenta forjar una imagen idealizada y complaciente de la realidad.
- (2) En la tesis sobre cultura artística y literaria contenida en la Plataforma Programática del PCC podemos leer: “La sociedad socialista exige un arte y una literatura que, a la vez que proporcionen el disfrute estético, contribuyan a elevar el nivel cultural del pueblo. Debe lograrse el establecimiento de un clima altamente creador que impulse el progreso del arte y de la literatura como aspiración legítima de las masas trabajadoras. El arte y la literatura promoverán los más altos valores humanos, enriquecerán la vida de nuestro pueblo y participarán activamente en la formación de la personalidad comunista”.

* Extraído de *Dialéctica del espectador*, Tomás Gutiérrez Alea, Federación Editorial Mexicana, 1983.

El Salvador

Desmadre sinfónico en 17 paginas*

(1983)

Introduccion

El Instituto Cinematográfico El Salvador Revolucionario (ICSR) nace a finales de 1980 como una necesidad de contar con instrumentos de trabajo que respondan a los intereses de los sectores explotados y oprimidos de nuestro país, dando a conocer al mundo el proceso histórico de la lucha del pueblo y su anhelo de libertad.

En los últimos dos años, al agotarse los medios pacíficos para lograr las aspiraciones de las grandes mayorías trabajadoras, el pueblo ha ido construyendo sus diferentes órganos políticos y militares de lucha vanguardizados por el FMLN-FDR que trabaja en diferentes frentes: diplomático, político, militar e ideológico, para la consecución de sus objetivos.

Dentro de este contexto, el cine provee una oportunidad de expresión para que el pueblo pueda profundizar su propia experiencia y autoafirmarse culturalmente.

El cine es una expresión artística surgida de la misma lucha que se va desarrollando al mismo tiempo que avanza el poder incontenible del pueblo organizado.

Nuestro cine político y de denuncia

Para un pueblo como el salvadoreño, obligado a librar una guerra que nunca buscó, pero que constituye la única vía para alcanzar su autodeterminación y su liberación, la comunicación en todas sus formas ha adquirido un carácter político y de denuncia.

El cine, como cualquier otro medio impreso o visual, ha sido arrastrado a la guerra de liberación que viene librando el pueblo en los campos político, militar, económico, diplomático, educativo religioso y por supuesto en el campo de la información.

El cine, las radios guerrilleras y las agencias de prensa del movimiento revolucionario representan la imagen, la voz y la expresión genuina de un pueblo en lucha contra sus opresores de clase.

El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) surgió en los días en que la lucha popular experimentaba saltos de calidad y cuando se consolidaban las organizaciones de vanguardia que intensificarían el proceso de liberación en El Salvador.

Tanto en el país como a nivel internacional, los medios de difusión y las grandes agencias noticiosas influían con sus visiones distorsionadas en la opinión pública. De tal suerte que para contrarrestar ese enfoque unilateral y tergiversado, el cine y las demás formas de comunicación revolucionarias debían asumir su papel específico y dar su contribución a la guerra de liberación desde las trincheras de la información.

Rodando con el cine

En tal sentido, a nivel nacional las películas y documentales de contenido social y político se empezaron a proyectar en las aulas universitarias, sindicatos y hasta en los caseríos y lejanas aldeas. Los ejecutores de esta campaña, integrados a distintas organizaciones populares, encontraron en la campaña a personas que jamás habían visto cine en su vida.

Los pioneros de ese cine social, político y de denuncia estaban integrados a la lucha revolucionaria, tenían experiencia como trabajadores de la cultura popular. De tal suerte que, más que crear algo nuevo, ellos arribaron a la conclusión natural de sus experiencias.

La consigna de convivir, conocer y organizar en el seno del pueblo prendió el reguero de pólvora en los pioneros del cine popular. Experiencias sintetizadas al crisol de la lucha popular que es en sí misma poesía, canto y revolución.

Al decir del director del Instituto de Cine “este movimiento se produjo como el torrente incontenible de pequeños ríos hacia la desembocadura común”.

Para un pueblo al que se le ha negado el acceso a los medios de difusión -como no sean los del régimen militar-, para comunicadores que solo pueden actuar en la clandestinidad para elaborar y difundir sus mensajes, aquellas oportunidades de romper la barrera del silencio y combatir la desinformación los hacía sentirse en el combate y ganando batallas que el régimen creía haber logrado desde hacía mucho tiempo.

La guerra de la información, la cotidiana lucha contra la mentira, la confrontación que se produce cuando las evidencias se presentan en su doble cara, confirmaban a los cineastas pioneros que “la verdad siempre es revolucionaria”.

La dura tarea cinematográfica

Las tareas y los proyectos son muchos y los recursos muy limitados. Las condiciones de trabajo durísimas. Baste decir, a manera de ejemplo, que un equipo de filmación no dura más de cuatro meses. Los peligros a que se exponen los trabajadores de cine en el lugar del combate ocasionan con frecuencia el deterioro o la pérdida de equipos y material y, lo que es más doloroso, la vida de los iniciadores de este nuevo cine.

La elevada conciencia de que ésta es una batalla que no se debe eludir es la que nos mantiene en pie de lucha. Además de que las transnacionales noticiosas, particularmente las norteamericanas, emplean sus poderosos recursos contra los pueblos que luchan por su liberación.

Los revolucionarios asumimos entonces la tarea de crear medios informativos veraces para salir al paso a la mentira y la confusión que pudiera apoderarse de aquellos que miran con preocupación el conflicto en Centroamérica.

Como la práctica es el ejemplo, ahora mismo el ICSR finaliza la producción de una nueva película, *El camino de la libertad*, basada en la construcción de los Poderes Populares Locales (PPI) en las zonas bajo control guerrillero y la decisiva participación de la mujer.

La filmación y la producción de este tipo de documentales, que muestran el desarrollo de la guerra popular de liberación y la incorporación decisiva del pueblo a las tareas de la revolución, es uno de los objetivos del ICSR; pero además existe otro proyecto que para nosotros es capital: poner en marcha las unidades móviles de cine popular con equipos súper ocho para exhibir películas en las zonas controladas por el movimiento revolucionario.

Actualmente, la filmación en varios países europeos de un documental con escenas de la solidaridad hacia nuestro pueblo es un material que precisamente será proyectado en las zonas de control, para que los combatientes y las masas organizadas conozcan el apoyo que a nivel internacional ha logrado nuestra lucha.

Para nosotros es importante que combatientes y pueblo salvadoreño en general conozcan cómo se manifiesta la solidaridad mundial en apoyo a la cruenta guerra de liberación, y de qué forma el mismo pueblo norteamericano se opone tenazmente a política agresiva del gobierno de Reagan contra nuestro pueblo.

Por ello es que nosotros damos una primordial importancia a la guerra de la información como parte de la estrategia global que anima

a nuestro movimiento de liberación: no solo para romper el cerco informativo al interior del país, sino para que los pueblos del mundo conozcan la justeza de nuestra lucha.

El cine, imagen y expresión popular según nuestra concepción, es una valiosa y decisiva arma en la lucha por nuestra definitiva independencia.

Cine Móvil Popular

La cajita mágica super ocho

El pueblo salvadoreño, los que hacen y conducen la revolución, son fuente inagotable de ideas, proyectos y realizaciones. El Cine Móvil Popular, al principio, y como una experiencia de cineastas populares, se dirige específicamente a un público extranjero con finalidad de sensibilizar la opinión mundial respecto a la lucha del pueblo de El Salvador.

Al mismo tiempo, sin embargo, surge la necesidad interna de información: los artífices de la revolución, la población y los combatientes quieren conocer lo que se difunde al exterior del país. Así el ICSR empieza una nueva etapa en la creación y en la distribución de sus documentales.

Se inician entonces las primeras proyecciones de cine móvil popular en las zonas bajo control guerrillero. Estas primeras proyecciones son un suceso sin precedentes, el público es numeroso y se logra una amplia participación en vivo de los espectadores.

Los hacedores, los artífices de la revolución, se identifican totalmente con los acontecimientos y las imágenes que aparecen en la pantalla: la población va viendo caras conocidas, lugares, hechos y circunstancias; de la curiosidad se pasa al razonamiento, de la emoción a la reflexión, de la alegría a la esperanza por el futuro apresado en el celuloide.

El Cine Móvil Popular va tomando sus propias características y cumpliendo en la práctica sus objetivos de motivar y participar,

conocer y ampliar. A través de estas proyecciones, la conciencia de lucha y de combate adquiere características más vastas.

Para comprender mejor la importancia de esta dimensión visual que penetra en la vida de las zonas bajo control, se debe tomar en cuenta que en El Salvador el cine es hasta hoy un privilegio que disfruta una minoría.

Un privilegio reservado a los más ricos y a los que viven en los centros urbanos, ya que las salas de cine están exclusivamente concentradas en las grandes ciudades. Los campesinos en El Salvador jamás han tenido la oportunidad de acudir a una sala cinematográfica.

Ahora, en plena guerra, el ICSR está llevando las proyecciones hasta los propios combatientes y las masas poblacionales, que reciben con entusiasmo los documentales o películas. Las proyecciones son organizadas con medios rudimentarios. Los espectadores están sentados en la tierra y otros se suben a los árboles para tener mejor visibilidad. La pantalla se instala artesanalmente, muchas veces es una tela estirada entre dos árboles.

Todo en medio de la lucha, del fragor de los combates. Los espectadores guardan silencio y se concentran en la proyección, aun cuando el estallido de bombas y morteros se escuche a pocos kilómetros. Es el cine, la movilización, el arte en plena guerra.

Un miembro de los primeros equipos encargados de las proyecciones nos narra sus experiencias: "Un día teníamos proyección en un caserío y al día siguiente teníamos programada otra proyección en un lugar distante y había que marchar a pie hasta allá; la primera proyección fue un suceso inesperado y cuando al día siguiente salimos, una buena parte de la población local nos acompañó. Este fenómeno se repitió día tras día. Una semana más tarde, el público que en el primer día era de algunas decenas de personas, ahora era de unos 600 espectadores. Habíamos introducido en los caseríos de las zonas controladas un instrumento mágico, una especie de flauta mágica que produjo un cortejo detrás de nosotros... era el cine popular, nuestro pueblo identificado con el arte"...

Primer documental del ICSR

El Salvador: el pueblo vencerá, la primera película del ICSR, fue filmada bajo condiciones difíciles de clandestinidad y representa un esfuerzo de colaboración entre cineastas salvadoreños y cineastas latinoamericanos.

Esta película es testimonio y arte, hecho y metáfora, porque surge de la combinación de todos los componentes étnicos, culturales y sociales de un pueblo que lleva a cabo una guerra de liberación. Incluye dos momentos en el tiempo. Primero, la película relata 500 años de historia salvadoreña, desde la resistencia indígena, la conquista española, la lucha por la independencia y la unificación de Centroamérica, hasta la insurrección de 1932 encabezada por Farabundo Martí, el internacionalista salvadoreño que peleó junto a Sandino.

La segunda dimensión es la lucha actual de este pueblo para derrocar a un régimen militar genocida que cuenta con el apoyo económico y militar de la administración Reagan, inclusive de asesores que están participando actualmente en el campo de batalla. Estos dos niveles narrativos se combinan para crear un documental sobre la historia, rabia, muerte y amor que dominan la lucha de nuestro pueblo para elegir su propio destino.

Este documental ha alcanzado una amplia distribución en 30 países y está traducido a nueve idiomas. Ha participado en siete festivales internacionales de cine, ganando cinco premios.

* Aparecido en *Hojas de Cine*, Vol. III, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

México

Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas

(1975)

Considerando:

Que el cine mexicano ha sido hasta hace poco tiempo uno de los soportes ideológicos principales de un orden social injusto y dependiente.

Que ha sido un activo agente del colonialismo cultural explotando la ignorancia, el analfabetismo y el hambre del país y del continente.

Que impone a través de productos enajenantes, valores ideológicos y patrones de conducta que nada tienen que ver con la esencia misma del hombre mexicano y latinoamericano.

Que ante la incapacidad del Estado de dictar una política cinematográfica coherente a las necesidades populares, el cine fue sistemáticamente entregado como un botín a productores privados quienes, consciente o inconscientemente, elaboraron un producto cinematográfico deleznable distrayendo al pueblo de su verdadera problemática y enajenándolo de su raíz nacional.

Reconociendo:

Que en los últimos seis años se ha iniciado una dinámica de cambio que se manifiesta principalmente en que el Estado ha asumido la responsabilidad integral de la producción.

Que el Estado ha establecido una asociación con los trabajadores a través del sistema denominado "Paquetes" que ofrece, en perspectiva, la posibilidad que el trabajador participe de las utilidades, aunque en proporciones mínimas, de lo que produce.

Que el Estado ha propiciado una apertura en relación a la temática.

Que el Estado ha manifestado una voluntad de cambio al incorporar una nueva generación de directores; y,

Que esta actitud, dinamizada sobre todo en los últimos tres años, nos permite caracterizar el periodo actual como una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional, comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías.

Tenemos claro que para que estos cambios sean irreversibles es necesario profundizar en ellos y desarrollarlos. Por ello hemos decidido generar la constitución de un movimiento activo similar al que en otras coyunturas históricas conformara la música clásica, la pintura mural, la novela mexicana de la Revolución y la danza moderna, tomando en cuenta que reconocemos en estos movimientos, a los verdaderos creadores del arte nacional.

Manifestamos:

1. Que no podemos soslayar que América Latina es un continente donde existe un 32 por ciento de analfabetismo, un 40 por ciento de mortalidad infantil, un desempleo creciente y un sojuzgamiento de las masas trabajadoras quienes hacen posible la riqueza que se concentra en las manos de una minoría de explotadores.

Un altísimo porcentaje de desnutrición provocado por la explotación sistemática de los pueblos por parte de las dictaduras sostenidas por el imperialismo en nuestro continente.

2. Que ante esa realidad, el cine no puede ni debe permanecer ajeno y muy por el contrario, nuestro compromiso, como cineastas y como individuos, es luchar por transformar la sociedad creando

un cine mexicano ligado a los intereses del tercer mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental.

3. Que estamos conscientes que para desarrollar estos postulados es imprescindible que el creador cinematográfico tenga injerencia directa en las decisiones relativas al aspecto económico temático y organizativo de los filmes.
4. Que rechazamos todo mecanismo de censura que impida la libre expresión en la creación cinematográfica, entendiendo que esta censura no solamente puede ser ejercida desde la Dirección General de Cinematografía, sino en cada uno de los pasos subsecuentes que debe seguir cada proyecto ya sea en los renglones de financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición.
5. Que nos proponemos estrechar relaciones con las cinematografías afines del continente, entendiendo que es una tarea impostergable recuperar a los millones de espectadores de habla hispana que constituyen el mercado natural de nuestras cinematografías.
6. Que el cine, como una actividad del hombre social, no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique.
7. Que los abajo firmantes, en consecuencia a lo antes expuesto, nos constituimos en un Frente de Lucha por la consolidación de un verdadero arte cinematográfico mexicano, asumiendo la vanguardia del Movimiento y convocando a todos los sectores cinematográficos del país a manifestar su apoyo y solidaridad combativo a estos postulados.

México, D.F., noviembre 19 de 1975.

Paul Leduc, Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Salomón Láiter.

* Aparecido en *Otrocine*, Año 1, N° 3, julio-septiembre 1975 México.

Nicaragua

Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE)

(1979)

Hasta el día del triunfo de la Revolución Popular Sandinista, Nicaragua fue un país dominado por la más bestial de las dictaduras latinoamericanas: la dinastía somocista. Esta fue nada más que la expresión de una secular dominación ejercida por el imperialismo norteamericano sobre nuestra patria. Sometida al saqueo, a la explotación, al hambre y a la miseria por esa tenebrosa fuerza reaccionaria y antipopular, Nicaragua tuvo también que enfrentar una sistemática y profunda agresión destinada a socavar su identidad nacional.

En el fragor de la guerra contra esa fuerza nació el cine sandinista, por la necesidad de recoger el testimonio cinematográfico de los más significativos momentos de esa lucha, para contrarrestar la desinformación promovida por agencias noticiosas enemigas y mantener viva la solidaridad internacional. Asimismo, se proponía conservar para las futuras generaciones el documento del inmenso sacrificio que costó a nuestro pueblo llevar adelante su guerra revolucionaria.

En el cumplimiento de tales tareas germinó lo que hoy -al asumir las responsabilidades del triunfo- se perfila como Instituto Nicaragüense

de Cine. Es éste una respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar nuestra identidad nacional. Es igualmente instrumento de defensa de nuestra revolución, en el campo de la lucha ideológica y nuevo medio de expresión de nuestro pueblo en su sagrado derecho a la autodeterminación y a su plena independencia.

A través de todos y cada uno de nuestros trabajos, deberemos satisfacer las necesidades inmediatas de movilización, de educación, de recreación, que nos exige la actual etapa de reconstrucción nacional, esforzándonos por realizar obras cinematográficas de valor permanente que se inserten en la mejor tradición del cine progresista y revolucionario que se ha producido y se produce en América Latina, y finalmente en la cultura universal, como parte de una lucha regional, continental y mundial por la liberación definitiva de todos los pueblos oprimidos.

Al iniciar la tarea que como Instituto Nicaragüense de Cine nos hemos propuesto, somos conscientes de que en Nicaragua no existe tradición alguna en lo que a cinematografía se refiere.

Crear el cine nacional desde la herencia de ruinas que la dictadura nos deja es todo un reto. Con la total destrucción económica y material, disponemos de insuficientes recursos para alcanzar los objetivos señalados, pero estamos seguros de poder cumplir porque nos anima el mismo espíritu que nos llevó a la victoria.

Contamos por lo pronto con la singular experiencia cinematográfica obtenida durante la guerra de liberación, y con el aporte valioso y necesario de compañeros internacionalistas latinoamericanos que a nuestro lado enfrentarán el gran desafío que nos espera.

El nuestro será un cine nicaragüense, lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura.

Partirá de un esfuerzo de investigación profunda en las raíces de nuestra cultura, porque solo así podrá reflejar la esencia de nuestro

ser histórico y contribuir al desarrollo del proceso revolucionario y de su protagonista: el pueblo nicaragüense.

Al definir hoy los orígenes y fines del INC, hacemos un fraternal llamado a las cinematografías y a los cineastas de todo el mundo, para que unidos en el espíritu del General de Hombres Libres, Augusto César Sandino, respalden nuestra iniciativa y así tendamos estrechos vínculos de solidaridad que en este campo de la expresión auspicien el avance y desarrollo de nuestra Revolución Popular Sandinista.

* Aparecido en *Hojas de Cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC,
México, 1988.

Panamá

Monografía del cine panameño

(1972-77)*

Pedro Rivera

En septiembre de 1972 se crea el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), como organismo ligado a la Universidad de Panamá. Cuenta con escasos recursos que provienen de la Universidad y de otras instituciones estatales. Este Grupo, que si bien no es un organismo independiente de las estructuras institucionales por el hecho de estar ubicado en la Universidad, goza de una relativa autonomía en el desempeño de sus actividades. Hasta la fecha ha realizado 30 documentales.

Con la sola excepción de uno de los integrantes del Grupo, Enoch Castellero, que contaba con experiencia como realizador de televisión, en trabajos publicitarios, como fotógrafo y como director de diversos documentales, el Grupo al fundarse no contaba con experiencia, ni conocimientos cinematográficos. En Panamá la producción de cine era casi inexistente.

El GECU fue formado por un grupo de intelectuales que asumen una conducta de liberación anticolonialista en el marco de las expresiones artísticas, ante el hecho de que en Panamá el cine siempre estuvo y continúa en la actualidad bajo el control de las empresas transnacionales.

La conquista y dominación españolas, que durante siglos arrasaron con los elementos culturales autóctonos, e impusieron patrones

culturales foráneos, han frenado el afianzamiento y desarrollo de una auténtica cultural nacional en los pueblos de América Latina. Panamá, en este sentido, no constituye una excepción.

Panamá es un país con 14 bases militares norteamericanas. La secuela de penetración cultural que se produce desde mediados del siglo pasado se vale de diversos mecanismos que invaden los medios de comunicación de masas a lo largo y ancho del país. Esto impidió, entre otras cosas, la formación y el desarrollo de una cinematografía nacional.

Esta situación está claramente ejemplificada en el hecho de que las grandes salas de exhibición están bajo el control de los monopolios transnacionales norteamericanos. El espectador panameño estaba condicionado, es decir deformado, por los esquemas hollywoodenses de interpretación de la realidad.

El Grupo Experimental de Cine Universitario nace, tal como ha expresado su director, Pedro Rivera, no de un planteo estético sino de una necesidad política. Su objetivo fundamental es el de realizar un cine que profundice y analice la realidad panameña, que sirva de instrumento de agitación política permanente, que contribuya a elevar el nivel de conciencia del pueblo y al desarrollo cultural de las masas. Este grupo surge y se desarrolla en un marco histórico sociopolítico muy preciso: el anticolonialismo, la lucha de liberación nacional, el desarrollo y afianzamiento de la nacionalidad.

La temática que aborda el cine panameño se relaciona directamente con toda la problemática económica, social y política que vive el país: la lucha por la soberanía nacional, por la recuperación de la zona y el canal de Panamá, por la posesión de los recursos naturales, por la dignidad plena del hombre.

Canto a la patria que ahora nace es la primera película del Grupo Experimental de Cine Universitario. Producto de la necesidad de encontrar un lenguaje donde forma y contenido se conjuguen, no obstante los precarios recursos técnicos con que se realizó este

filme, marca la dirección que debe seguir el desarrollo de esta cinematografía nacional: he ahí su importancia.

El trabajo de realización de filmes y de difusión de obras cinematográficas válidas, lo mismo que sus otros proyectos de investigación, se llevan a cabo a través de continuados esfuerzos, ya que los recursos técnicos y humanos no abundan, lo que hace más meritoria esta labor del GECU, que ha estado encaminada fundamentalmente a servir de mecanismo de apoyo al trabajo de educación y concientización que realizan las diversas organizaciones políticas, obreras, estudiantiles, femeninas y de barrio.

El GECU ha participado activamente en diversos seminarios de capacitación política para instituciones del Estado. Asimismo, en los congresos o encuentros realizados fuera y dentro del país donde son planteadas las reivindicaciones de la soberanía panameña, los documentales del Grupo Experimental de Cine Universitario han funcionado como un eficaz complemento de estas actividades.

El cine panameño, sin hacer concesiones, ha logrado crearse un público estableciendo nuevas proporciones y caminos en la búsqueda de un lenguaje propio y característico, un lenguaje muy diferente al que estaba habituado el espectador panameño. Una experiencia de gran valor es la que el Grupo ha desarrollado en los barrios populares. Las estadísticas ilustran esta situación. La cifra de espectadores registrados en el año de 1976 alcanza a 71.735 espectadores en 556 exhibiciones. Hasta el mes de noviembre de 1977 las cifras son las siguientes: 130 mil espectadores en 600 proyecciones.

El Grupo Experimental de Cine Universitario, a lo largo de su desarrollo, se ha planteado nuevas perspectivas de trabajo. Uno de los problemas fundamentales que confronta es la necesidad de realizar una rigurosa y profunda investigación sobre la historia del cine en Panamá, incluidas las experiencias del GECU, en búsqueda de una fundamentación teórica para la cinematografía panameña.

Como parte de la actividad del GECU, a finales del año de 1976 se crea el Departamento de Difusión. Este Departamento tiene entre sus funciones la atención a la recién creada Cinemateca, que posee actualmente unos 80 títulos, compuestos en su mayoría por filmes cubanos y algunos latinoamericanos. Pero la tarea principal del Departamento consiste en desplazarse a las áreas donde no existan cines, así como llevar un mejor control de esta actividad. La exhibición de los filmes se realiza en diversos lugares: instituciones públicas, colegios secundarios, la Universidad, organizaciones gremiales, instituciones académicas y estatales, barrios de la ciudad y pueblos del interior, y llega a las zonas más apartadas y de difícil acceso del país.

Posteriormente, a partir de este trabajo inicial, se ha ido creando la red nacional de cineclubes. Una red que se propone sea paralela a la de los cines comerciales, ya que en Panamá el Estado no tiene el control de las grandes salas cinematográficas. Desde enero de 1977 se cuenta con diez cineclubes ubicados en diversas instituciones estatales y cinco en la Universidad de Panamá y se están creando preestructuras en sindicatos, colegios secundarios, barrios de las ciudades y del campo. El propósito fundamental es el de crear una cadena nacional de cine en formato de 16 mm, que posibilite el enfrentamiento directo con los mecanismos de distorsión cultural que ejerce el imperialismo norteamericano en el país.

Después de cuatro años de ardua labor, el Grupo Experimental de Cine Universitario comienza la edición de una revista de cine, *Formato 16*. Una revista de nuevo tipo, que constituye realmente una vía para enfrentar y responder a las inquietudes y problemas que plantea la actividad cinematográfica en los campos de la producción, difusión, y comunicación, lo mismo que un medio para el estudio y la investigación.

El trabajo realizado por el Grupo Experimental de Cine Universitario representa el nacimiento y desarrollo de un auténtico movimiento cinematográfico nacional. Un verdadero acontecimiento, de extraordinaria importancia, por producirse en un país en que la

dominación económica, militar, política y cultural del imperialismo norteamericano se ha manifestado en forma tan brutal.

El GECU es un arma del movimiento de liberación de los pueblos de América Latina y del Caribe, en su lucha por su dignidad plena y rescate de los verdaderos valores culturales de nuestro continente.

* Aparecido en *Hojas de Cine*, Vol. I, SEP-UAM-FMC, México, 1988.

Perú

**La encrucijada del cine peruano
(Fragmentos) ***

(1975)

Pablo Guevara

Acerca de cine nacional se puede hablar de muchas cosas, contemplar el cine nacional mexicano, el cine nacional argentino. En el Perú, en este momento, hay una etapa fundamentalmente nacionalista.

(...) Si hacemos un balance de las películas vistas, ¿cuáles son las que reflejan las características de nuestro sistema? ¿El hecho de ser una sociedad capitalista, o en marcha hacia el socialismo? Todas las naciones aspiran, en este proceso, a darse una caracterización. Cuba, por ejemplo, trata de buscar la raíz de lo cubano, ciertas formas del cantar nacional, de reflejar la nueva personalidad en el cine, en el arte, en la cultura. En la ciencia es más difícil, la tecnología de nuestro tiempo ya no tiene nación. La propiedad de las patentes sí, pero no la creación de la ciencia. El arte es el campo donde todavía se puede rescatar esa personalidad. Se puede transformar la sociedad en base a valores personales de un medio geográfico o territorial.

(...) Tanto el cine de elite como el de masas tratan de persuadir. El de masas trata de hacerlo con una gran cantidad de espectadores y el de elite con un sector más reducido. Pero de lo que se trata es de plantear la alternativa: a un cine manejado por una infraestructura, un

cine de liberación. No hablo de cine de militantes, ése es otro problema (...) Yo hablo simplemente de que a un cine de la superestructura, manipulador, se le oponga un cine en el que participen las bases populares en coordinación con creadores que traten de enseñarles a leer la realidad, porque la burguesía siempre impide leer la realidad, no quiere que el pueblo la lea. Lo que planteo es un cine nacional de lectura de la realidad lo más amplio posible en el que cabe también la historia, pero una historia desalienada y no la que nos vienen contando. (...) La historia no solo es el pasado pretérito, sino también el pasado influyente en nuestros tiempos y recalcar esto es lo que hace el cine cubano.

(...) En la ley privatista, la recuperación no va a ser reinvertida en una mayor apertura a la intervención de guionistas, implementos y equipos de investigación, no se va a dejar ingresar a este cine a investigadores sociales, antropólogos, etcétera. Porque el cine privado sigue moviéndose en estos términos: productor-escritor-actor; éste es el triángulo sacralizado; inclusive el director es un intermediario. El que manda es el productor que es quien pone el dinero; el libro que adquiera debe ser de un hombre importante, porque no se puede concebir que el pueblo pueda hacer un guión y, por último, el actor. Pero nosotros no tenemos ni grandes productores, ni grandes guionistas, ni grandes actores. Tenemos la oportunidad de cambiar totalmente la estructura del cine conformando un equipo de director-productor, el guionista-investigador, el cámara-director y actores tomados de la calle no profesionales o semiprofesionales, jóvenes con inquietudes dramáticas que sean monitores de los grupos con menos experiencia y que vayan moviendo a todos. El dinero, antes de ser considerado factor único, ahora debe ser considerado accidental, porque de todas maneras tienen que pagarse gastos de producción, gastos de servicios, pero no puede ser un factor definitorio igual al del cine comercial. El cine nacional, entonces, no solo debe cambiar los contenidos sino también las formas de producción. Una de las grandes enseñanzas de la Revolución China es que no solo es importante el crecimiento de las fuerzas productivas, sino también el dar mayor injerencia y decisión a las masas. Es necesario crear una ruptura en la forma de concebir la producción del cine.

Una producción de tres millones de soles, necesariamente, será una de esas que enmascara la realidad. Se deben ver los gastos en forma más racional. Por ejemplo, estudiar cuál es el costo de un filme rentable actualmente. Se dirá que es imposible hacer un largometraje con un millón de soles. Lo es, pero con laboratorios cooperativos o de propiedad social los costos bajarían enormemente. Las decisiones deben ser superestructurales. (...) Se trata solo de establecer un articulado que contemple formas cooperativas y de propiedad social cinematográfica. La cobertura sectorial ya está dada. Hay tres sectores: privado, estatal y social; entonces, que se implemente el sector social en el cine.

(...) Cómo llegar a las masas con una definición ideológica clara sobre la realidad. Se trata de trabajar sobre coyunturas en las que las contradicciones principales vayan siendo superadas por otras secundarias que se conviertan luego en principales. Yo pienso en un cine que vaya dando, en días sucesivos, por ejemplo un gran fresco de la realidad, tal como lo concebía Eisenstein.

(...) La ficción no es mentir, es saber leer bien la realidad.

(...) La coyuntura histórica plantea que el cine debe ser nacional. Sabemos que se quiere hacer un cine social, que alcancen la expresión los que no han podido expresarse hasta ahora para que se lean y para que puedan comunicarse entre sí, para que la gente que no ha tenido su cine, su teatro, su prensa, se exprese sin tener necesidad de pasar por la cultura occidental y cristiana. Yo pienso que la necesidad de leer los códigos culturales plantea la exigencia en el cineasta de estructurar en términos cinematográficos esta lectura, que sea cine y no otra cosa. Eso es lo más difícil en este momento por la baja preparación cinematográfica que existe. Lo nacional viene a ser saber leer el momento, proyectarse hacia el pasado y el futuro y crear un arte en comunicación después de haberlo trabajado cinematográficamente. Que sea un arte de persuasión. La comunicación es persuasiva. De allí que todos los grupos de intereses quieran tener la comunicación en sus manos para persuadir.

(...) Dentro de este movimiento de descolonización ya existen obras cinematográficas que crean una alternativa al cine comercial. Esto dura mientras las condiciones lo favorezcan. Un día vendrá el socialismo y creará nuevas contradicciones y quizá sea un socialismo autoritario que institucionalice estándares, y entonces se encontrará con la respuesta de pequeños grupos, en ese momento elitistas. Lo que debe quedar en claro es que el enemigo con el que hay que luchar es el imperialismo, el viejo mundo, y reconocer que hay un nuevo mundo, y que hay que optar entre uno de los dos.

(...) Pero también está el caso de la gente que hace un cine de izquierda, que por no dominar las estructuras con las que trabaja quiere hacer un cine de mayorías y le sale un cine bastante híbrido e incoherente y que, incluso, produce rechazo por los medios deficientes por los que se dan las significaciones en la obra. El que un filme se llame de autor o colectivo es cuestión de matices; lo que en verdad cuenta es el producto final. Yo creo que un gran cine socialista puede ser hecho por una sola persona y con el equipo tradicional, como también por un colectivo de cine en el que pueda haber muchas discusiones previas, pero que luego todo va a ordenarse en torno a un concepto con el que todos están de acuerdo. Esto es un equipo de trabajo, algo muy distinto al equipo patronal.

(...) ¿Qué es cine político en los países del Tercer Mundo que no son socialistas? Son las diferentes posiciones ideológicas que toman los diferentes grupos de cineastas frente a cómo conquistar el poder socialista, cómo llevar a la práctica una forma de contribución a través del cine para hacer tomar conciencia y llegar a este fin. Cuba ya no podría hacer esto, porque ya no hay partidos ni facciones y no hay cine político. Pero el salto cualitativo entra a tallar a nivel de masas, porque ya el aparato socioeconómico-político es otro, hay una disposición de la superestructura para que se lea cada vez más a Cuba en las pantallas. Justamente en un país como el nuestro hay esta contradicción: un gobierno nacionalista que más o menos quiere que se lea la realidad, eso es lo nuevo. Pero esto todavía no se ve en el cine, en el que sigue predominando el gran consumo, el imperialista, eso es lo viejo. Esto existirá mientras el gobierno lo

permita. Aunque éste tenga una posición ideológica definida, existe el problema de la conciliación de formas capitalistas en el país y en el campo del cine.

* Aparecido en *El cine latinoamericano*, René Palacios y Daniel Pires Mateu, Sedmay Ediciones, Madrid, 1976.

Uruguay

Pobreza y agitacion en el cine *

(1969)

Entrevista a Mario Handler

¿Cuál es la historia, el por qué de tu último film, *Me gustan los estudiantes*, cuáles eran tus propósitos?

Yo tenía material que había filmado como noticiarista, que ya lo pensábamos con alguna intención pero no con la intención de la película, era simplemente para un noticiario. Entonces ese material no había sido filmado a satisfacción, es decir, había sido elaborado como noticiario nada más. Estaba todo ampliado a 35 mm; entonces a mí se me ocurrió la idea de llevar el material y exhibirlo en el *Festival de la Marcha*, aunque, pura y exclusivamente para demostrar que en Montevideo no había mucha violencia, es notorio que no veía mucho la violencia que es normal en Buenos Aires, incluso ya se iba a llamar *Violencia en Montevideo*, e iba a mostrar la violencia en Montevideo tipo noticiario y mudo. Luego, hablando con varios amigos, fue surgiendo que debería ser algo más que eso. Es decir: ¿uno debe hacer una película puramente mostrativa, o debe hacer una película que tenga toda una intención creativa y transformadora? Lo único importante desde el punto de vista estético es para mí haberme incorporado a un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario y no es demostrativo. Se supone

que las otras películas son demostrativas y analíticas. Esta no es analítica, toma partido a favor de una lucha popular, como era la de los estudiantes, y nos concentramos en lo de los estudiantes por la oportunidad histórica de que en ese momento las luchas más fuertes eran las que llevaban los estudiantes, o sea que la película llegó a tener la importancia de responder a un momento histórico y salir en un momento histórico totalmente apropiado. La película por ello es totalmente de actualidad.

¿Tuviste problemas de realización?

Sí. Se volvió a recursos primitivos, lo cual fue muy útil. Porque sin dinero había que terminar una película. Eso es realmente muy importante porque no se podía sacar copión, no se podía refilmar nada, no había ni que hacer títulos, porque los títulos fueron hechos a mano, fueron dibujados sobre el fotograma. En cada fotograma se dibujó una sílaba y así se fueron componiendo. Yo nunca había llegado a ese extremo de utilizar un solo fotograma. Había varias ideas más que no apliqué. Entonces ahí surgió una teoría que creo que es bastante interesante, la de que simplemente cualquier método es apropiado, y ahí también empecé a meditar que todo lo que fue filmado al sol pudo ser hecho con película la mitad de barata, película no pancromática. Claro, esto es toda una teoría del abandono, no solo de los recursos del lenguaje sino de los recursos técnicos que nos han sido dictados por las metrópolis. Hemos tomado conciencia de muchas cosas, de hasta qué punto nos han vendido a nosotros también no solo un lenguaje, sino todo un material, es decir, la industria de los países desarrollados. Nos están vendiendo un material que es inapropiado o no está adecuado a nuestras necesidades o posibilidades.

¿Qué conclusión sacas de tu experiencia de realización, de tu experiencia técnica?

Lo esencial es saber ser pobre, y además brindarles a todos los demás que están con nosotros, o que nos siguen, todo un aparato. Yo creo que es una misión nuestra transmitir a los demás las experiencias nuestras, no para que las reproduzcan sino para que las hagan mejor.

Por ejemplo, un día, a un tipo se le ocurrió que hay que filmar a 24 cuadros, tenía una razón técnica en ese momento cuando surgió el cine sonoro, hasta ese momento se filmaba a 16, 18 y 20 cuadros. Pero ahora nosotros que somos pobres podemos ahorrar mucho, el lío es que nos escapamos del estándar mundial, pero ¿qué significa escaparse del estándar mundial? Significa filmar una película para que no sea exhibida en Francia ni en los Estados Unidos. Entonces podemos decir si lo que nos importa a nosotros nos importa tanto que se exhiba en los Estados Unidos o en Francia. Entonces podemos decir si lo que nos importa a nosotros es sobre todo el público latinoamericano. Yo ahora estoy haciendo pruebas para ver si puedo bajar a 12 cuadros, para tratar de que otros tengan proyectores de 12 cuadros, además no es nada difícil cambiar la velocidad de un motor, pero si se consigue yo le estaría pagando a Kodak la mitad, y al laboratorio la mitad. La conclusión de todo esto es que somos libres. Simplemente que no estamos atados ni a las teorías del cine directo ni a las teorías de la luz existente, ni a las teorías del abaratamiento. Otra cosa que surge de la pobreza que yo hablaba con muchos realizadores que son de los pobres, pobres de Europa, que trabajan muy barato, y me dicen tal tipo hizo un largometraje baratísimo, claro, cómo lo hacían. Un tipo compraba película barata. Pero en Uruguay no hacen *Cleopatra*, de modo que yo no tengo película robada. El problema es que ellos son marginales, son simplemente movimientos que dentro de un sistema son marginales y que viven del pequeño robo, de la pequeña limosna de abaratar los costos. Nosotros somos peores que ellos, somos realmente subdesarrollados respecto de ustedes. En Uruguay, por ejemplo, no hay una sola moviola de 16 mm. El Uruguay es menos que marginal. Un realizador uruguayo no puede ser marginal dentro de su propio país.

Yo me aparté de las teorías de algún amigo que era de la escuela de Nueva York. Aquí las teorías destructivas y marginales no sirven, aquí lo que hay que hacer es integrarse a un proceso revolucionario, y plantear toda una serie de esquemas distintos que parecerían despreciables a uno neoyorquino. Yo no quiero ser un hippie, yo creo que no es revolucionario en el Uruguay ser un hippie. En los Estados Unidos sí puede ser constructivo.

¿Qué relación existe entre *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes*?

Elecciones es un intento de ir a una realidad más objetiva. Utilizamos métodos de introducirnos en la realidad que no son los clásicos del documental. Tomamos dos candidatos electorales, uno del campo y otro de la ciudad y tratamos de verlos íntimamente, pero solo en aquello que tuviese que ver con las elecciones. Nosotros íbamos a mostrar la corrupción electoral del sistema. El documental no termina ni haciendo propaganda ni proponiendo nada. Es un documental de carácter destructivo. Un tipo de documental que yo creo que hay que seguir haciendo. Es decir un documental que destruye los valores negativos del sistema. *Me gustan los estudiantes* es otra cosa. Otro camino. Es un documental llamémoslo panfletario. Hoy la situación del Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa, tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga también a uno a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica o artística en función de una actividad política.

Pienso que a medida que los acontecimientos del Uruguay se radicalizan, tal vez uno esté a la altura de ellos. Yo quizá esté algo atrasado. Generalmente, los cineastas estamos muy mal formados. Políticamente es un desastre. Y esto también es aplicable a los críticos de cine, donde el asunto se agrava porque es gente más desprovista de un compromiso con la realidad, aunque en Uruguay esta situación se está modificando. Si antes todos los críticos eran descomprometidos, ahora se dividen mitad y mitad, un sector importante se ha radicalizado bastante, pero solo en la medida en que ha aparecido una obra más radicalizada.

¿Cómo respondió el público a *Me gustan los estudiantes*?

El público respondió, por ejemplo en Mérida, de una manera que me sorprendió. *Elecciones* había tenido éxito pero había sido gracias al escándalo previo que se había hecho antes de lanzarla. Allá la gente pidió que la repitiesen y acá en Uruguay, una de las veces que se

dio, la gente salió a las calles tirando piedras, levantando barricadas, haciendo de todo. De cualquier manera, yo no creo que la revolución se haga con motincitos en la calle, eso no es nada más que un acto de agitación, yo no sé si la gente que hizo eso tomó conciencia, si ha meditado o si solamente la recordará como una aventurita de juventud. Pero estoy seguro que la película sirvió para incidir políticamente y transformar algo, lo que a mi parecer es lo único que puede vitalizar, digámoslo así, al cine nuestro, al cine uruguayo y latinoamericano.

Entrevista de Octavio Getino, aparecido en *Cine y Liberación* N° 1,
Buenos Aires, 1969.

Una cinemateca para el Tercer Mundo

(1969)*

Entrevista a Eduardo Terra

¿Cuáles son los orígenes de la idea y la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo?

Hasta 1967, propiciado por el semanario *Marcha*, se realizaban en Montevideo los llamados *Festivales de Marcha*, los cuales otorgaban el premio del semanario a la mejor película del año.

En 1967 esta actividad tiene un vuelco fundamental, tomando las exhibiciones un matiz mucho más acentuado de cine político, de combate y de difusión de las obras del Tercer Mundo. Así nace la Cinemateca del Tercer Mundo.

Las exhibiciones comprenden desde películas sobre el Mayo Francés hasta la exhibición de películas cubanas. Algunos de los filmes de Cuba fueron prácticamente rescatados, porque las copias llevaban años en Uruguay sin que nadie se interesara en difundirlas.

Es en esta época que los cineclubes tradicionales del Uruguay se definen por la cultura, entre comillas, la de Europa, o sea la cultura de los otros. Mientras se desarrolla todo este proceso estamos en 1967, cuando se comienzan a precipitar los procesos de estancamiento económico, de crisis política.

¿Qué repercusión tiene el trabajo de la Cinemateca del Tercer Mundo? ¿Cuál es su influencia sobre el público?

Tenemos un público. Y esto conviene destacarlo y analizarlo. Tenemos un público muy grande que nosotros estimamos en unas 20.000 personas en Montevideo, ciudad de un millón y medio de habitantes, donde los grandes éxitos comerciales nunca sobrepasan los 35.000 espectadores.

Tuvimos casos como el de *La batalla de Argel*, con unos 35.000 espectadores, y no es el único caso en que obtuvimos un éxito de público tan importante.

Ahora bien, el público predominante en esta primera etapa era un público informado, que sabía lo que iba a ver y continuaba siendo en cierto sentido un público de elite como el habitual en los cineclubes.

Claro está, esos grandes éxitos iniciales de público nos permitieron desarrollarnos y nos dieron una sólida base económica para comenzar el trabajo. Pero ya a partir de 1968 comenzamos a trabajar con otros criterios.

Para nosotros lo más importante es promover con cada proyección un verdadero debate. No una discusión con una gran figura, monstruo sagrado que tú pones ahí para hacer un monólogo, sino un genuino interés por el debate en la sala. No importa que se digan los disparates más grandes. Lo esencial es que se discuta. Por eso nosotros siempre obviarnos traer grandes personalidades de afuera y nos imponemos la obligación, nosotros mismos, de ver la película antes, informarnos y hacer todo lo posible por promover ese debate.

¿Qué difusión tiene el trabajo de la Cinemateca del Tercer Mundo en la actualidad?

Siempre hemos trabajado con las grandes salas de estrenos, capaces de albergar miles de espectadores, pero poco a poco se nos han ido cerrando posibilidades y algunas cadenas de cine no nos alquilan sus

salas por ningún precio. Entonces hemos comenzado la difusión en salas de sindicatos, de parroquias, de colegios católicos y no católicos. En facultades de la Universidad. También llevamos la actividad de la Cinemateca al interior del país. Hay tres puntos del interior donde semanalmente se está dando nuestro material, además del promedio de tres a cuatro funciones por semana en Montevideo.

Y lo que es más importante: estamos llegando a un público al cual nunca se había llegado con este trabajo. La gente de los sindicatos, de las parroquias, que no asisten a las grandes funciones en las grandes salas de la Cinemateca. Pero que asisten a las proyecciones en sus locales y participan en las discusiones.

El material que difundimos principalmente, como te dije con anterioridad, es el cine político, de combate, con procedencia del Tercer Mundo.

¿Quiénes componen el equipo de trabajo de la Cinemateca del Tercer Mundo? ¿Cuál es su procedencia?

Somos unos 30 compañeros que vivimos todos, salvo algunas excepciones, como la de Handler, de la cultura cinematográfica y del público creado por los cineclubes tradicionales del Uruguay.

Todos somos compañeros que no ganamos nada por el trabajo que hacemos en la Cinemateca. Debemos trabajar en otro lado para ganarnos el sustento. Y a veces tenemos que poner dinero de nuestros ingresos personales para el trabajo en la Cinemateca.

¿En algún momento el trabajo de la Cinemateca del Tercer Mundo, o de algunos de sus integrantes ha desbordado el marco de la exhibición de filme para pasar a su vez a la producción nacional?

En el momento de la muerte de Liber Arce, que fue el primer estudiante caído, nos encontramos más de seis personas filmando sin ton ni son, ni acuerdo previo. Cada uno sintió la necesidad de salir a la calle

cuando las primeras barricadas previas a la muerte de Liber Arce, las luchas estudiantiles desatadas y los enfrentamientos con la policía, hasta el momento que cae el compañero. Y ahí, en el entierro, que es un acto político en el que participan más de 300 mil personas acompañando el féretro, nos encontramos filmando, pero así, sin ningún plan orgánico ni nada, seis o siete personas que algunos nos conocíamos pero que otros no nos conocíamos... Entonces llegamos a un acuerdo para hacer una película, reuniendo los materiales que habíamos filmado entre todos.

Esta experiencia nos sirvió para comprender una cosa. Que mientras durante décadas se habló de la imposibilidad de hacer un cine nacional, por ser económicamente incosteable, debido a lo caro de la industria, y mientras durante décadas en los cineclubes se discutía sobre la posibilidades de hacer un cine nacional, a raíz de la muerte de Liber Arce y la conmoción social que trajo consigo el hecho, se probó que cuando nos planteamos el cine como una necesidad éste se hace. Y se hizo. Así se quebró el viejo esquema de no, no hay posibilidades.

¿Esta línea de producción se ha continuado desarrollando?

Nosotros nos propusimos producir un tipo de cine que reflejase la realidad nacional, que ayudase a comprenderla. Desmitificando nuestra sociedad. Hicimos un cine al que llamamos de contrainformación. Estilo noticiero rápido, sobre ciertos problemas candentes. Pero después comprendimos que no era lo más efectivo porque en realidad lo que hay que hacer es un análisis muy profundo de nuestra sociedad. A medida que nos adentrábamos en este trabajo nos dábamos más y más cuenta que el Uruguay no está inventariado todavía y que hay que hacer grandes trabajos de investigación de nuestra sociedad.

*Aparecido en *Cine Cubano*, N° 63-65,
La Habana.

Venezuela

**Cine latinoamericano:
realidad o ficción***

(1976)

Carlos Rebolledo

Apuntes breves sobre el cine latinoamericano

Comienzo por decir que estas son notas sobre preocupaciones muy personales. Por lo tanto, deben ser vistas como tales y no como una ponencia en el sentido académico del término. No trato de proponer sino de fijar la atención sobre algunas cosas que, me parece, tienen una enorme gravitación sobre los cineastas progresistas de una buena parte de nuestro continente.

Urge entonces consignar la preocupación primera: ¿es pertinente convalidar en esta reunión la antinomia realidad-ficción -tema que los organizadores me propusieron desarrollar- para definir dos variantes del cine? ¿No conlleva tal posición, desde el momento en que se pronuncia, un vicio de apreciación que, en lugar de delimitar, confunde más las cosas? ¿De qué realidad se habla, a qué ficción se alude? ¿*Terremoto* o *Tiburón* no son acaso una realidad insoslayable para nosotros, cineastas, que nunca nos hemos preguntado seriamente acerca de nuestros "públicos"? ¿Nuestras películas documentales no son a veces gestos de ficción, de nosotros sus autores, que hemos soñado con multitudes viéndolas y al llegar a la boletería de

la Cinemateca hemos podido contar con los dedos a los pocos fieles de siempre?

Estas son algunas preguntas que quizás hoy adquieren relieve inesperado por la fuerza misma de los hechos.

El mundo que vivimos, en ciertos países de América Latina, Venezuela en primer lugar, es de un capitalismo dependiente avanzado. Sus signos más evidentes son la gran concentración del capital; conformación del Estado como aparato primordial del reforzamiento de las relaciones de producción capitalistas oligopólicas y monopólicas; el poder cultural casi omnímodo de las clases dominantes; el desarrollo y crecimiento de los estratos medios con un poder de compra y de erradicación de valores semejante al de los países desarrollados; el consumismo como ideal de vida generalizado; la extensión de grandes contingentes de marginados y desocupados y, para completar, una izquierda atomizada sin asidero real en las clases sociales más explotadas.

A esta realidad corresponde y se adecua otra realidad: el cine del imperio, que, como en todas partes del mundo capitalista es el cine más popular.

Como primera respuesta a esta imagen que propaga el imperio y que invade todos los poros y tejidos del cuerpo social, en simbiosis con los no menos poderosos factores internos del poder cultural, cabría entonces una primera opción: hacer un cine alternativo que ataque en primer lugar el centro dominante y denuncie los fetichismos lingüísticos-formales de este cine. Sin embargo, esta operación, de la cual pudo hablarse con cierta propiedad en la década del 60, pareciera en un callejón sin salida: sus verdaderos interlocutores son las elites intelectuales, las vanguardias políticas y no el pueblo. Su poca, aunque selecta audiencia, se convierte así, irónicamente, en su enterradora fatal. De un cine que se reduce al no llegar, por múltiples imponderables, a su destinatario, poco es lo que podemos esperar.

La complejidad social que viven algunos de nuestros países exige riesgos mayores y posiblemente inéditos al cineasta.

Lejos están los días en que una simple proposición de compromiso con la realidad, término elástico y aleatorio que encubría desde el miserabilismo descriptivo hasta la abstracción más desenfundada, bastaba para darle al cineasta una ubicación en el mundo y en la historia.

Pero hoy, en el caso venezolano, la larga e intensa dominación imperialista, sus incidencias sociales y económicas, ha conformado una cultura de la dependencia, fuente de ansias y expectativas netamente diferenciadas de lo que tradicionalmente se llamó “traumas de la dependencia”. Por eso la cultura de la dependencia crea reflejos, espejismos de autonomía, allí donde lo que se produce no es otra cosa que un reacomodo subjetivo, una interiorización de los mecanismos de la dependencia junto con los procesos de dominación.

Ante este cuadro, una opción válida sería un cine que ilumine los pliegues, los vericuetos, todas las alternativas y ansias de esta nueva forma de civilización híbrida que produce el capitalismo dependiente. Un cine que revierta y desmonte los mecanismos de la cultura de la dependencia.

Cuando los cineastas progresistas de la América Latina no liberada pensamos en el público, lo hacemos desde el rincón de un inspirado moralista, sin nexos verdaderos con las masas y sin otra opinión de ellas que las derivadas de clichés o prácticas políticas singulares. Todo lo reducimos a esencias, a principios inmanentes. Por ejemplo, despreciamos la violencia en el cine, pero no nos preguntamos por qué a la gente le gusta la violencia. Repudiamos las telenovelas, pero no nos inquietamos por su éxito y cuando queremos explicarnos qué resortes hacen que las masas reverencien este género no vamos más allá de los manidos “bajos instintos” o “cursilerías”. Desdeñamos las series de televisión pero olvidamos que *Cannon*, el detective, es un señor gordo, calvo, de andar parsimonioso, de vestir muy común, nada estrafalario, que por su aire bonachón lleva al espectador de la mano en sus más insulsas, para nosotros, aventuras. Odiamos, con razón, a Walt Disney, pero nunca, con el perdón de Mattelart,

hemos ido más allá de analizar ideológicamente sus criaturas cuando sus monstruos han invadido prácticamente la imaginación popular e infantil.

Quiero decir con esto que todavía los cineastas responsables vivimos un mundo decimonónico, donde les atribuimos o les negamos a las masas virtudes o valores del siglo pasado, sin tomar en cuenta, para decirlo con palabras de Michele Mattelart, que “un determinado modo de producción (en este caso los medios de comunicación) no solamente produce un objeto de consumo, sino al mismo tiempo el sujeto que lo consume”. Nosotros agregamos que el sujeto que consume modela también, de cierta manera, el objeto que consume. Esta triple operación nosotros no la valoramos. Nos aferramos a la idea de que estos medios, especialmente la televisión y el cine, alienan a las masas, sin definir en qué consiste esta alienación y sin percibir que hay una alienación social en el disfrute de estos productos, por lo cual llega un momento donde es sumamente difícil o imposible saber cuándo comienza una y termina la otra, pues se trata de un fenómeno reproductivo.

Es en este sentido, como hay que entender que cuando se llega a la triple relación de objeto de consumo-sujeto que consume-objeto de consumo, se produce esa ambivalencia con que se comportan las masas a nivel comunicativo. Todo ocurre como si los objetos de comunicación, programa de televisión o película, fetiches en sí, fueran asimilados por un hombre fetichizado o, si se prefiere, reificado, reducido a mercancía o cosa, por su modo de producción y por sus hábitos de consumo y que solo en esa asimilación el espectador logrará una identidad, un perfil, un sentido de la vida.

Este esquema únicamente parecer variar en situaciones pre-revolucionarias o de agudos conflictos de clase, como ocurrió en Chile, cuando la noción de público “sacralizada por la burguesía y en virtud de la cual desaparece el carácter clasista de la Audiencia”, varió, en algunos momentos del proceso, para dar paso a “tendencias, gustos e intereses de clase muchas veces antagónicos”.

Mientras esta situación histórica no se presenta, el cineasta responsable tiene que ver con el público, no como noción sino como hecho ineludible.

Sin embargo, como hemos apuntado, en lugar de esto, el cineasta, desde su altura elitista y con juicios puramente moralistas, encara estos complejíssimos fenómenos con falsos criterios políticos. Es entonces cuando se pone en marcha la operación de "cine comprometido" o "político", cuya validez no negamos con la condición de que se revisen todas las premisas sobre las cuales reposa su práctica. En lugar de esta revisión se acude a los siguientes expedientes:

1. Describir y pormenorizar la miseria del pueblo como si éste no la sufriera suficientemente.
2. Hacer un catálogo visual de todas las plagas que afectan al pueblo (analfabetismo, insalubridad, desocupación, hábitat, etcétera) en un intento no siempre claro de conmover a los estratos intelectuales de las capas medias.
3. Discurrir abstractamente sobre la validez de ciertas estrategias y tácticas, sin haber cubierto la necesaria reflexión sobre las condiciones en que éstas se dan.
4. Denunciar fuera de contexto, mecánicamente, quiénes son los enemigos del pueblo, sin tomar en cuenta el nivel de las luchas populares ni la interacción, muchas veces oscura y soterrada, de los conflictos de clase.
5. Criticar simplistamente la deformación del gusto popular por la ideología dominante, sin considerar que esta operación se confunde con la ironía negativa.

Estas desviaciones observables en el documental alcanzan un mayor paroxismo en el cine de ficción político, pues si en el documental se rechaza la noción de público en nombre de una audiencia

diferenciada, es decir, los explotados -cosa que como hemos visto no se cumple, pues la mayoría de nuestros documentales no tiene audiencia popular-, en el otro cine se procede con toda impunidad:

1. Dramaturgia convencional pretendidamente calcada de los modelos extranjeros dominantes. Decimos pretendidamente porque en esta lección se manifiesta la impotencia acomplejada del cineasta por hacer suyos usos y reglas que pertenecen a los centros de dominación. En todo caso, se trata del drama psicológico, del actor estereotipado, del montaje efectista donde se vierte una temática "política" para el consumo.
2. Manipulación derechista de la historia nacional, de ciertos capítulos de las luchas populares y del entorno social de esas luchas. Todo esto con el agravante de recurrir a algunos clics temáticos, por ejemplo, la guerrilla latinoamericana, y traerlos como sustituto de la violencia convencional.
3. Tratamiento obsoleto e insustancial de las luchas populares del pasado, que en vez de permitir al espectador una lectura del presente lo retraen a un pasado cerrado y sin proyecciones posibles.
4. Oportunismo ideológico revelado por la elección de ciertos temas que, a la luz de la experiencia actual del movimiento popular, son poco aptos para ayudar a hacer conciencia en el pueblo o para hacer crecer las luchas de éste.
5. Mitificación de lo popular que al hacer de muchas características del pueblo, humor, picardía, etcétera, las únicas armas contra la dominación, reduce al espectador al disfrute pasivo de su condición, sin alterar sus relaciones con la sociedad.

Estas son algunas de las observaciones que nos merecen ciertas concepciones y prácticas que conducen a un falso cine político. En esta dirección, pensamos, se imponen correcciones drásticas para salir del atascadero y poder colocar el cine dentro de una perspectiva distinta.

Esta perspectiva no puede ser otra que la dada por cada realidad nacional. Es obvio que no es lo mismo hacer una película en Bolivia que hacerla en Venezuela. Ningún esquema predeterminado, por más rigurosa que sea su inspiración teórica, puede ser aplicado si no se toma en cuenta el nivel comunicacional de nuestros países. Y este nivel está en relación directa con el grado de desarrollo de los conflictos sociales y con el grado de penetración de los medios de comunicación de masas en la vida cotidiana de nuestros pueblos. No es lo mismo, insistimos, hacer una película en Venezuela, donde todos los estratos de la población están penetrados por la ideología y la práctica del consumo, por la ilusión de nivelación social, de ocultamiento y enmascaramiento de los conflictos que esta ideología propone, que hacer un filme donde este fenómeno no se produce con tanta intensidad.

* Ponencia presentada en el simposium: *El Cine Latinoamericano: Realidad o Ficción*, celebrado durante el XXXII Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) México, 1976.

Declaración Final
V Encuentro de cineastas
latinoamericanos*
(1977)

A poco más de 30 meses de nuestro IV Encuentro, celebrado en Caracas, en septiembre de 1974, una representación de los cineastas latinoamericanos comprometidos en la lucha por la existencia, divulgación y desarrollo de un cine que es parte inseparable de la lucha antiimperialista y por la liberación nacional de nuestros pueblos, nos hemos reunido nuevamente en Venezuela, en esta ocasión en la ciudad de Mérida, convocados por el Comité de Cineastas de América Latina y contando con la decisiva cooperación y apoyo del Departamento de Cine y la Dirección de Cultura y del Rectorado de la Universidad de Los Andes, cuya gestión y promoción ya había hecho posible nuestro II Encuentro en 1968.

Después de escuchar los informes que sobre la situación cinematográfica de sus países han presentado las delegaciones participantes en el Encuentro, de debatir los mismos e intercambiar experiencias en torno a los aspectos globales y particulares de la realidad cinematográfica continental, y acompañando a esta actividad la muestra de un conjunto de películas latinoamericanas realizadas en este período y representativas de nuestros intereses y objetivos comunes, procedemos a emitir esta Declaración Final:

Hace diez años, un grupo de cineastas latinoamericanos efectuamos nuestro I Encuentro en una parte del territorio de nuestra gran

patria dividida, en Viña del Mar, Chile. La visión de las películas allí presentadas, provenientes de varios de nuestros países, y las ponencias e intercambio de ideas y experiencias con relación a nuestro trabajo, nos permitieron profundizar colectivamente, por primera vez, en el ordenamiento y coherencia de puntos comunes y de objetivos a alcanzar.

Culminamos entonces una etapa en la que había predominado el desconocimiento casi total entre nuestros esfuerzos por crear un cine auténticamente nacional en cada uno de los países allí representados por sus cineastas y por sus películas. Estas obras se habían ido realizando desde unos años antes a través de diversas, aisladas, complejas, difíciles y a veces heroicas experiencias, consecuencia de los antecedentes y de las características históricas, políticas, culturales y cinematográficas de nuestras naciones.

Así se fue gestando el surgimiento de una cinematografía de verdadera identidad continental, porque la estrecha y sensible relación existente entre sus cineastas y la realidad latinoamericana creaba las condiciones para obras que expresaban los rasgos comunes de nuestra historia y cultura, las similitudes en situaciones económicas y sociopolíticas que han vivido y viven nuestros pueblos, y sus luchas contra el enemigo común.

Desde aquel momento nos definimos, independiente de estilos, formas de expresión o tendencias estéticas, como políticamente comprometidos en el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales.

Allí, en Viña del Mar, en 1967, se constató la existencia de un nuevo cine latinoamericano, y nos planteamos la lucha por su crecimiento cuantitativo y cualitativo y por el incremento de su difusión sobre la base de objetivos ideológicos y culturales que es conveniente recordar:

El auténtico nuevo cine latinoamericano solo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas

nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa como línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista, y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores antinacionales en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolo en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia.

A lo largo de estos diez años transcurridos, el nuevo cine latinoamericano ha continuado su existencia, difusión y desarrollo. A él se han incorporado jóvenes cineastas y otros se han identificado o acercado a nuestras posiciones. El nivel de compromiso político consecuente y el grado de eficacia alcanzado nos ha ganado la solidaridad y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionarios en el mundo, y el respeto y la admiración de otros pueblos a donde hemos logrado hacer llegar nuestro trabajo, pero por encima de todo nos ha vinculado indisolublemente a nuestros pueblos, a los cuales hemos acompañado en todas las formas de lucha de estos años, convirtiendo nuestro cine en un real instrumento de combate.

También nos hemos ganado el derecho a ser bloqueados, a que se practiquen contra nosotros diversas formas de represión, desde las más refinadas hasta las más brutales y sanguinarias.

Nuestra unidad con las luchas por nuestros pueblos y sus vanguardias, cerrazón de orgullo para los que de una forma u otra hemos trabajado por la existencia y continuidad de este cine. Hemos estado presentes en los reveses y en las victorias, en los reflujos y en los avances, y ante cada una de las situaciones, exitosas o adversas, ha predominado en

los cineastas latinoamericanos el espíritu de sacrificio, la madurez política, la disposición a continuar la larga batalla por la verdadera independencia.

Si han fracasado los intentos de destruirnos, también fracasarán los de diluimos en reflexiones o prácticas cinematográficas que cultiven el círculo vicioso de la inercia, que conduzcan a la parálisis y a la contemplación pasiva frente al reflujo que inevitablemente se ha dado en algunos puntos del continente. Los cineastas latinoamericanos analizamos nuestra experiencia con rigor y con valentía, y en este frente de trabajo no habrá margen para el escepticismo elaborado, peligrosa cantera de fuente de rendición.

No ignoramos el medio y las condiciones en que desenvolvemos nuestro accionar. La correcta comprensión política de la situación internacional y continental, y de las particularidades de cada uno de nuestros países y sus coyunturas, nos ha permitido y nos seguirá permitiendo ajustar o reajustar nuestro trabajo a la realidad, manteniendo una intransigente consecuencia con nuestros principios.

Nuestro cine es clandestino o semiclandestino cuando las circunstancias o la represión así lo exigen; nuestro cine es alternativo a las salas controladas por las transnacionales y sus agentes internos cuando su contenido político o las condiciones existentes en determinado país así lo demandan; y nuestro cine es también el que lucha y conquista espacios en el marco de las relaciones industriales de producción, distribución y exhibición, utilizando los marcos de legalidad que presentan las diversas contradicciones de nuestras sociedades. Porque nuestro objetivo es comunicarnos con los diversos sectores que integran el pueblo dentro del público cinematográfico de nuestros países, dondequiera que se encuentren y podamos llegar. No hacemos culto a ninguna forma de automarginación investida de pureza, pero tampoco nos dejamos seducir por los mecanismos de amplitud; trabajamos y luchamos dentro de ellos a partir de las posiciones que siempre hemos sostenido, y por lo tanto sabemos definir nuestras fronteras. Esto, no lo ignoramos, exige de nosotros

un constante crecimiento en el nivel político, ideológico y organizativo. Es un desafío que nos impone la realidad y lo aceptamos.

No ha sido, no es y no será fácil en los próximos años la continuidad y el desarrollo de nuestro trabajo en algunos países del continente. Pero ya hoy no somos una larga lista de películas documentales, de ficción, noticieros y dibujos animados, de imágenes que testimonian, interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos, de obras cinematográficas de millones de metros de celuloide, en los que está impresa nuestra historia contemporánea como arma movilizadora y forjadora de conciencia. También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte. Somos una huella imborrable en la historia de algunos de nuestros pueblos, donde transitoriamente se ha hecho imposible continuar trabajando: el desarrollo de una sólida conciencia antifascista, antiimperialista y latinoamericanista ha hecho posible que desde otros puntos del continente muchos compañeros continúen la resistencia a través de la actividad cinematográfica.

Muchas veces hemos mencionado en nuestras intervenciones y en nuestros documentos, y en éste también lo hemos recogido, que somos una gran patria dividida. Esta imagen encierra para nosotros un contenido muy concreto y las propias características del cine como manifestación artística y medio cultural de comunicación social han contribuido a que los cineastas latinoamericanos seamos dentro del movimiento cultural de nuestro continente, particularmente, abanderados de ese proyecto bolivariano y martiano, todavía incumplido.

Profundamente identificados con las exigencias que ese proyecto exige, y convencidos del valor que encierra nuestra labor en el área de la cultura y reafirmación de nuestras identidades nacionales, nos hemos reunido aquí para redoblar nuestros esfuerzos y seguir trabajando.

Saludamos el surgimiento de las obras que han conformado la existencia de un nuevo cine mexicano que ya es parte del nuevo cine latinoamericano.

Nos solidarizamos militantemente con los cineastas y pueblo de este continente que sufren la represión fascista o gorila.

Apoyamos el desarrollo de las jóvenes cinematografías de Panamá y Puerto Rico y las luchas de sus pueblos frente a la agresión directa de que son objeto por el imperialismo yanqui.

Mérida, 27 de abril de 1977.

* Extraído de *Por un Cine Latinoamericano*, Vol. II, Cine Rocinante, Caracas, 1977.

Este libro se terminó de imprimir
en Diciembre de 2010, siendo
Director General del CIESPAL
el Dr. Fernando Checa Montúfar
y jefe de Publicaciones
Raúl Salvador R.

La máquina de la mirada

Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia



INTIYAN
EDICIONES CIESPAL

61



INTIYAN
EDICIONES CIESPAL

La máquina de la mirada

Este libro nos permite conocer una etapa fundamental de la historia del cine latinoamericano, en general omitida por las “historias oficiales”, la comprendida entre los 60 y mediados de los 70 del siglo pasado, así como la génesis de los “nuevos cines” que por entonces recorrieron todos los continentes y sus relaciones con las sociedades de la época.

La autora hace un paneo detallado del desarrollo del cine vinculado con los procesos de cambio políticos y sociales que marcaron el continente en ese período, sin descuidar los que también se vivieron en Europa y África.

Su lectura fácil permite conocer en detalle la lucha latinoamericana por crear un cine nuevo, participativo, social e incluyente, direfente al que predomina en el mundo de la mano de los grandes capitales y la deslumbrante tecnología, de los que gala la metrópoli.



ISBN 978-9976-55-082-3



9 789978 550823



EDITORIAL
QUIPUS



porque la comunicación es un derecho



porque la comunicación es un derecho