



ARTE SOCIEDAD IDEOLOGIA

n°1 - junio - julio 1977

Françoise Perus • Arquitectura poética de Alturas de Macchu Picchu
Laurent Aubague • Alarma, una lectura crítica pluridimensional
Rubén Yañez • Grotowski, o el retorno de la metafísica
Néstor García Canclini • Caminos de un cine popular
Alejo Carpentier • América Latina y su repercusión en la música





Colaboraciones en el No. 2:

Adolfo Sánchez Vázquez: Sobre la verdad en las artes

Peter Nabholz/ Klaus Zimmermann: Historia de la literatura como historia de la comunicación literaria

Hans Robert Saettele: Hacia una crítica de la socio-lingüística

Waldemar Sjölander: Ilustración, entrevista

Eduardo Barraza: El estado de tres centavos

Paco Ignacio Taibo: Cine de dictadura: 40 años de experiencia española

Mauricio Ciechanower: Folklore y lucha de clases

Luz María Montiel: Formas religiosas en el medio urbano: los ritos afro-cubanos en el Distrito Federal

Reseñas

Información Cultural Nacional e Internacional

Informes de corresponsales del exterior

Impresa en: "La Impresora Azteca", S. de R. L.
Av. Poniente 140 No. 681; Col. Industrial Vallejo; México 16, D. F.

Precio de Ejemplar: \$35.00/Dls. 2.50

Ejemplar de archivo

(número atrasado) \$55.00/Dls. 3.90

Néstor García Ganclini:

"Cine documental, histórico, de ficción, de entretenimiento: caminos de un cine popular"

CAMINOS DE UN CINE POPULAR (1)

EN la década de los sesentas irrumpieron en unos pocos países latinoamericanos realizadores que procuraban modificar la situación de nuestro cine con películas "artísticas", o, como también se dijo, con un "cine de autor". Frente a los melodramas en serie y a las comedias comerciales, surgieron el "Cinema novo" brasileño y lo que se llamó la "nueva ola" argentina. Concibieron películas que buscaban al mismo tiempo testimoniar aspectos ignorados de la realidad y desplegar con originalidad la imaginación personal de jóvenes irreverentes. Fue un movimiento valioso en la medida en que las películas de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra en Brasil, de David Kohon, Lautaro Murúa y las primeras de Leonardo Favio en la Argentina inauguraron un modo de mirar los conflictos de nuestra vida cotidiana y algunas de nuestras fantasías más entrañables. Pero esos esfuerzos aislados fueron impotentes para lograr que la calidad enfrentara el éxito de boletería, las búsquedas formales a la eficacia del aparato comercial, la independencia crítica a la censura. Pese a la lucidez interna de algunos films, rescatables como antecedentes de lo que hoy debe

ser el cine latinoamericano, esas aventuras precursoras fueron pensadas dentro del esquema ideológico de la estética liberal: la sobrevaloración del autor, la pretensión de autonomía de la obra y la inadecuación de estas utopías respecto de las condiciones concretas del mercado; esto determinó el fracaso de público, que las obras fueran olvidadas en los archivos de las distribuidoras y que los realizadores interrumpieran su producción en la primera o segunda película. Los círculos de intelectuales y estudiantes que aprendieron a elegir los programas por el nombre del director en vez de los nombres de los actores debieron seguir ejerciendo esa costumbre con cineastas de las metrópolis: Bergman, Truffaut, Fellini.

Si bien este segundo camino nunca estuvo definitivamente clausurado, y ciertas coyunturas político-económicas aún hacen posible experiencias con mínimos resultados, hemos tenido múltiples evidencias de los obstáculos que lo traban. Por una parte la competencia desigual entre los canales independientes intentados para la distribución comercial y los que manejan las empresas norteamericanas o transnacionales; y por otro lado la censura y la falta de apoyo económico del Estado o de productores nacionales. "La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar éstas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de un funcionario 'malo' por uno 'progresista', los

1 Este trabajo forma parte del libro *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, que se halla en prensa en la Editorial Grijalbo.

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 de fuerza vigentes".(2)

Las tareas no comerciales: concientización, enseñanza, investigación social

Ante el fracaso del inconformismo estético y la mayoría de los intentos de producir un cine representativo de América Latina dentro del aparato comercial, en la última década un número creciente de cineastas considera necesario reubicar su oficio en otro espacio sociopolítico: elegir otro público diferente al de las salas comerciales, otras condiciones de transmisión y recepción del mensaje, otro mensaje. Para eso se necesita, más que fundar empresas comerciales con un nuevo enfoque pero que encaren la producción y exhibición, reencuadrar el trabajo cinematográfico en un proyecto político de liberación, en las organizaciones que lo impulsan y en la etapa de cada país. Algunos partidos y movimientos populares comprenden la necesidad de superar las formas tradicionales

de comunicación —revistas, diarios, discursos, propaganda mural— y surge interés por el cine. Así se van formando cineastas que inscriben su producción en proyectos de estudio, documentación de la realidad, concientización y discusión popular. Y, lo que es aún más reciente y significativo, equipos que reciben al mismo tiempo que la formación política, aprendizaje para manejar una filmadora, un grabador o un proyector.

Un nuevo modo de formarse como cineasta, de producir las películas colectivamente (y desde las necesidades populares), de distribuirlas por circuitos no comerciales (sindicatos, universidades, clubes, casa de familia), de someterlas a la discusión de públicos con otro tipo de expectativas y receptividad, está constituyendo una corriente nueva en el cine continental. Han surgido nuevos realizadores y las películas llegan a públicos que nunca habían visto cine. En algunas capitales existe desde hace poco tiempo una crítica de buen nivel que colabora en este proceso y enseña a ver que aun el cine comercial es algo más que un universo inaccesible en el que ciertos seres privilegiados viven —en las películas y en lo que el periodismo vende como la vida real— un paraíso de satisfacciones ilusorias. La complejidad y el misterio que envolvían la producción se diluyen

2 F. E. Solanas y O. Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 67.



"Canoa", dirección de Felipe Cazals.
Producción: Conacine y S.T.P.C. México.

al incorporar avances técnicos que la simplifican: las cámaras de fácil manejo, los nuevos pasos de película, los grabadores portátiles, los fotómetros automáticos que permiten filmar con equipos técnicos y humanos reducidos, fuera de los estudios, con poca luz, usando actores no profesionales y con costos bajos. Se rompe así la fetichización del escenario artificial, en el que se idealiza o se deforma la realidad, para favorecer la ilusión filmica y las condiciones reales de vida.

Desmistificación de los instrumentos, del material, de los escenarios, de los actores, y por tanto de la relación con el público. Todos estos elementos son reorganizados desde una nueva concepción de lo que debe ser el cine, cuyo eje está, ya no en el espectáculo, menos aún en la maquinaria empresarial necesaria para montarlo, sino en lo que sucede en los espectadores, es decir, en su participación.

¿Cómo se forma un discurso popular en el cine?

La evidencia más inmediata de la transformación reciente del cine latinoamericano es el enorme incremento del número de películas. Alrededor de un centenar de largometrajes no comerciales y varios centenares de cortos en una década son cifras asombrosas si se las compara con lo filmado antes en nuestro continente, con lo hecho en los mismos años en el campo comercial, si se piensa que gran parte de esas películas fueron realizadas en países en los que nunca se había hecho cine: Panamá, Bolivia, Colombia, Venezuela, Uruguay. Pero por cierto un alto porcentaje de esta nueva filmografía ofrece motivos para el debate y en algunos casos, para dudar de si ese tipo de obras son las que necesitamos, las que deben hacerse, si se deben hacer de esa manera. Sería no tomar en serio las exigencias revolucionarias desconocer que muchas de las películas planeadas con intenciones revolucionarias en rigor no lo son, ya sea por su complacencia en formalismos huecos, o, al revés, porque su retórica simplista, su fácil oposición de suburbios miserables y avances espaciales sin elaboración explicativa, no agrega nada a lo que los intelectuales ya gustan o lo que el pueblo ya sabe.

"Que el pueblo se narre a sí mismo" —título de un artículo de Jorge Cedrón (3)— es la consigna generalizada en este nuevo cine. Pero ¿cómo entender esta exigencia? ¿Significa que únicamente será popular un cine filmado, distribuido, exhibido y juzgado por los obreros? ¿Qué consecuencias tiene este propósito sobre

los géneros cinematográficos: deben ser promovidos sólo los documentales y no las películas de ficción, los films de concientización y no los de entretenimiento?

Observamos dos posiciones acerca de la constitución de un discurso popular en el cine latinoamericano. Pese a las dificultades que implica un agrupamiento de este tipo, podemos distinguir una tendencia *documentalista* y otra que podríamos llamar de *elaboración crítica*. La primera incluye obras generalmente basadas en un realismo ingenuo, que puede operar de diversas maneras: considerando que lo popular es lo que el pueblo dice, la apariencia más exterior de su comportamiento o lo que desde una concepción política apriorística se juzga representativo de sus intereses con independencia de las contradicciones particulares de cada situación. En este conjunto encontramos infinidad de cortos y largometrajes, pero sobre todo cortos —son tantos que hacer menciones sería cometer injusticias—, en los que el discurso cinematográfico se presenta homogéneo, sin incertidumbres, oponiendo buenos y malos. Falta la conciencia de que el discurso popular no es nunca "natural", sino resultado de un trabajo y una lucha con las convenciones perceptivas y lingüísticas establecidas, con los hábitos sensibles del espectador comercial.

En el grupo opuesto, hablamos de elaboración crítica porque no se documenta directamente la realidad que aparece. *Sangre de Condor* y *El coraje de un pueblo*, ambas de Jorge Sanjinés, muestran a través del desarrollo de las películas la evolución conflictiva de la toma de conciencia de un pueblo: cómo se parte de las reivindicaciones económicas hasta llegar a una comprensión global del funcionamiento de la sociedad y de los métodos que deben emplear para hacer valer sus derechos. Paul Leduc ha logrado superar el naturalismo populista y la reproducción acrítica en sus dos films: *Reed, México insurgente* que exhibe problemáticamente las dificultades de un intelectual —John Reed— para hablar sobre un proceso social que hasta cierto punto le es ajeno; *Mezquital*, basado en una investigación antropológica dirigida por Roger Bartra, muestra de qué modo el análisis científico de la sociedad puede combinarse con la expresión del propio pueblo y ambos ser organizados estéticamente, con la dramaticidad política adecuada y mediante un hábil trabajo de cámara y de montaje.

Cine comercial y cine subterráneo

Pero no hay arte en el que la definición de lo popular pueda hacerse sólo a nivel de la enunciación del discurso. Menos aún en el cine, en el

3 Jorge Cedrón, "Que el pueblo se narre a sí mismo" *Cine cubano*, La Habana, no. 86-87-88, pp. 62-68.

que todas las cuestiones ideológicas, formales, estilísticas, desembocan fatalmente en su base industrial. Hay tres características —que diferencian al cine de las demás artes— que son decisivas para determinar su estructura y función específicas en el capitalismo: es el medio de producción más complejo, requiere una inversión de capital mucho mayor y ofrece mejores posibilidades de comunicación masiva. Estas razones determinan que influya en las películas, más que en cualquier otra clase de obra artística, el componente comercial, y que su utilidad en la transmisión ideológica esté también mucho más subordinada a los intereses económicos que en otros modos de comunicación. Los problemas particulares y posibilidades de lenguaje que presenta el cine —combinación de la imagen en movimiento, el sonido y la palabra (plástica, música y literatura)— quedaron atrapados en la única finalidad que le fijaron los empresarios: ser un espectáculo ficticio, de entretenimiento y diversión, interpretado por actores profesionales.

Otras modalidades del lenguaje cinematográfico han sido desarrolladas en algunos países con apoyo oficial o mediante esfuerzos privados: obras documentales, didácticas y experiencias tan espléndidas como, para citar sólo un caso, los cortos de McLaren. Pero estas "escapadas" no alteran la función general cumplida por el cine en el capitalismo. Siempre queda por saber quién distribuye esas obras heterodoxas, cómo las integra el público en el aluvión de evasiones comerciales. Generalmen-

te son arrinconadas en las salas de arte o en ciclos para espectadores restringidos.⁽⁴⁾

Algunos largometrajes latinoamericanos, como *La hora de los hornos* de Solanas y Getino, *Sangre de cóndor* de Sanjinés y *El chacal de Nahueltoro* de Littin, han revelado mayor eficacia para destruir ese círculo que va de la mercantilización de la producción cinematográfica a la estrechez receptiva del público educado especialmente para esa clase de cine. Las tres obras tuvieron una influencia significativa, preferentemente sobre públicos de canales no comerciales. Su resonancia corresponde al buen nivel de su elaboración visual y sociopolítica y a la relación efervescente con espectadores concientes de los problemas de América Latina, que descubrieron en ellas un modo de representación sensible y original para preocupaciones desarrolladas en otros niveles. Pero existen serias dificultades para lograr que esas experiencias se generalicen. Aún carecemos de instituciones y canales de circulación continentales (fuera de la distribución controlada por las empresas norteamericanas), para que la exhibición de tales películas deje de ser un fenómeno excepcional y se establezcan relaciones más orgánicas entre los nuevos cineastas y los pueblos de América Latina. Miguel Littin, en un

4 Los cortos de McLaren y otras excelentes películas no comerciales auspiciadas por el Instituto Oficial de Cine canadiense son proyectadas en dicho país en circuitos muy amplios, incluidas zonas rurales que carecen de salas para proyección permanente. Pero en el resto de los países occidentales su difusión está casi siempre limitada a los ciclos de arte.



"El Coraje del Pueblo", dirección de Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971.





"El Chacal de Nahueltoro", dirección de Miguel Littin, Chile.



reportaje de 1972, inmediatamente posterior al éxito chileno y europeo de *El chacal de Nahueltoro*, confesaba: "dentro de poco terminaré mi segundo largometraje, y aunque ustedes no lo crean, estoy muerto de miedo. Hay quienes me dicen que con el éxito que he obtenido con 'El chacal...' en lo sucesivo no existirán problemas para mí. Pero ¿qué tiene que ver una cosa con la otra? Siempre he pensado que en el éxito de una película confluyen muchos factores. Un film puede ser muy bueno, pero si está mal distribuido igual no lo verá nadie".(5)

La falta de continuidad de los realizadores dificulta llegar a conclusiones más fundadas: entender, por ejemplo, por qué *La hora de los hornos*, después de su repercusión favorable en las exhibiciones clandestinas y de su prestigio internacional, fracasó en el circuito comercial

argentino. A las razones citadas de esta discontinuidad hay que agregar la inestabilidad política de los países (en los casos de Sanjinés y Littin los golpes militares en Bolivia y Chile) y las vacilaciones de los artistas (Solanas y Getino cambiaron sus tesis sobre las transformaciones políticas necesarias y sobre el papel del cine no comercial después del triunfo electoral peronista en 1973, modificaron partes de su película y finalmente la retiraron de circulación, coincidiendo con su incorporación a organismos oficiales).

Por supuesto, tales películas deben seguir siendo realizadas y deberá recurrirse a canales alternativos, si los oficiales traban su difusión. Pero teniendo en cuenta las dificultades económicas y políticas que esta orientación encuentra para acumular obras que configuren una transformación cultural de fondo, no creemos que el cine subterráneo sea la única vía para formar un cine popular. Durante los úl-

5 Entrevista a Miguel Littin, "Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine", *Primer Plano*, Valparaíso, volumen 1, no. 2, 1972, p. 7.

timos quince años, mientras las películas políticas y ensayísticas proponían un rumbo original para desarrollar el cine latinoamericano, otros realizadores —sin objetivos ostensiblemente políticos—, han hecho un cine de ficción y documental que también contribuye a fundar un arte popular. A menudo se trata de realizadores solitarios, no integrados en movimientos políticos ni tampoco en la producción comercial ordinaria. En la Argentina, por ejemplo, simultáneamente con las polémicas promovidas por el grupo Cine Liberación y con los intentos fallidos de experimentalistas o populistas que buscaron sólo la renovación formal o el triunfo económico, hubo realizadores que demostraron por otros caminos la posibilidad de representar y comunicar la realidad popular. Lautaro Murúa y Jorge Prelorán no son, por cierto, los únicos nombres que merecen ser citados. Pero encontramos en los tres largometrajes de ficción del primero y en el paciente relevamiento etnográfico del segundo ejemplos particularmente logrados de lo que debe ser nuestro cine.

Shunko, *Alias Cardelito* y *La Raulito* tienen coincidencias significativas: las tres películas merecen estar en una antología del cine latinoamericano realizada con la mayor exigencia técnica; tratan de seres marginales, sin caer en enfrentamientos grandilocuentes "con el sistema", describen con vigor el sufrimiento cotidiano sin recurrir a la sensiblería, saben encontrar en un tono narrativo seco (en la exhibición a la vez ácida y cálida de un drama), la comunicación con el público, la representación del conflicto esencial en los umbrales de la censura. Dentro del circuito comercial, Murúa ha demostrado —por cierto, con largas interrupciones entre un film y otro— la posibilidad de elaborar una imagen crítica de lo real sin dejar de hacer buenos espectáculos, la manera de encontrar un público sin la obligación de contar historias de espionaje, folletinescas o superficialmente escandalosas.

Jorge Prelorán filmó a lo largo de quince años casi medio centenar de cortos y largometrajes sobre aspectos culturales desconocidos del interior argentino. *Hermógenes Cayo* es la biografía de un imaginario de la puna jujeña, al que visitó una vez por mes durante dos años; en *Araucanos de Ruca Choroy* habla un representante de 80 familias de una reserva indígena; *Los onas* documenta los cánticos, fotografías y recuerdos de los últimos siete sobrevivientes de dicha cultura. Con una cámara rudimentaria, sin poder grabar sincrónicamente el sonido, con subsidios ocasionales y escasos de una universidad o una repartición estatal, ha recogido las voces e imágenes anónimas de quienes siempre

habían sido ignorados por la difusión pintoresquista del folklore. Estos films no circulan por los canales comerciales, pero se dan en múltiples ciclos especiales, televisivos, asociados a clases antropológicas y de divulgación folklórica. Prelorán ha ideado un uso, aún no aplicado, pero que sería formidable: "En las escuelas secundarias, en 4o. y 5o. años, se enseña geografía argentina en forma enciclopédica. ¿Qué pasaría, me pregunto, si en vez de tener manuales fijos se pasaran largometrajes donde se muestre cómo vive la gente de determinado lugar, narrados por esa misma gente? Imagino un aula donde cada alumno toma una zona del país; ve estas películas y se detiene a pensar. Su actitud se vuelve activa; va luego a informarse; no a un libro, sino a una biblioteca. Arma lentamente la verdad, y luego se la comunica a sus compañeros". (6) Esto fue dicho en 1973.

Puntos de partida para una nueva industria cinematográfica

Si bien cuestionamos la unilateralidad de quienes rechazan absolutamente todo cine que no sea clandestino, o al menos paralelo, no desconocemos que la cuestión clave para la existencia del cine popular es la transformación de su estructura productiva. Esta transformación debe implicar la abolición de la propiedad privada de los medios de producción cinematográficos, y ello requiere, a su vez, un cambio profundo en las relaciones sociales de producción de toda la sociedad. No es casual que todas las experiencias destinadas a crear un cine popular en América Latina, salvo la de Cuba, hayan sido detenidas por cambios políticos. El Cinema Novo brasileño, el Cine Liberación y otros grupos argentinos, la nueva política cinematográfica encarada en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, ensayos como los de Sanjinés en Bolivia, fueron desintegrados, cuando no violentamente clausurados, como parte de los procesos represivos impuestos en esos países. Diremos más: en ningún otro arte la dependencia de la práctica artística respecto de la estructura sociopolítica es tan grande como en el cine, en ningún otro las consecuencias de una dictadura son tan catastróficas.

El caso mexicano es reciente y falta aún perspectiva para formular juicios de largo alcance. A partir de los primeros años de la década del setenta el cine dejó de ser en México el reducto exclusivo de luchadores, damas sensibleras y

6 "Un cine para comunicar a los olvidados con el país", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1973, p. 3.

mariachis. Al adquirir el Estado las compañías privadas y hacerse cargo de toda la producción, fue iniciada una etapa distinta en la que se promovió a realizadores jóvenes, se auspiciaron películas destinadas a testimoniar críticamente la realidad nacional y se buscó que tuvieran una distribución adecuada. El cine mexicano se convirtió así en el único cine estatizado dentro del sistema capitalista, y su creatividad, pluralismo y receptividad hacia filmes críticos a la propia sociedad es una demostración —como observó García Riera— de que estatización no tiene por qué ser forzosamente sinónimo de burocratización y dogmatismo. (7) Quizá la crítica más fuerte que hay que formular a este proceso es que fue, casi exclusivamente, un movimiento de nuevos directores. No ha habido una preocupación paralela por mejorar las deficiencias de la crítica, ni por crear otros mecanismos —salvo la excelente Cineteca— para formar un nuevo gusto popular. De todos modos, es cierto que un grupo de películas con calidad estética y lucidez sociopolítica ha cambiado la cinematografía mexicana. La citada *John Reed, México insurgente* de Paul Leduc, y *Canoa* de Felipe Cazals, se destacan en el cine que circuló en forma comercial. Y también existe un movimiento independiente de importancia, que incluye productos diversos, desde obras realizadas con financiación extranjera —*Mezquitil* de Leduc— hasta los trabajos del Grupo Cine Testimonio, especialmente *Atencingo* y *Una y otra vez* de Eduardo Maldonado; la primera un análisis de la condición campesina y la segunda de la condición obrera en distintas zonas de México. Quizá los cambios recién ocurridos en la administración cinematográfica (escribimos esto en marzo de 1977) preanuncian un desaliento a los films genuinamente populares en beneficio de los comerciales, y haya que confiar entonces que la producción más valiosa quedará restringida al cine independiente.

Un cine para la educación permanente

Si bien en varios países latinoamericanos se realizaron experiencias de promoción cultural del cine y de integración en el aparato educativo, sólo en uno —Cuba— existe una política orgánica y sostenida en esta dirección. No hay un método de filmación, ni un estilo característico de la revolución. Del mismo modo que en la cartelística cubana, en el cine se fomenta la pluralidad de búsquedas formales. Pero se las unifica en una estrategia cultural arraigada en el proceso nacional. Se hace cine documental, de

ficción, de investigación social e histórica, didáctico y formas combinadas de estos géneros. En un país en el que hasta 1959 no había industria cinematográfica, en 1972 se computaban "366 documentales, 51 películas de largo y medimetraje, 538 ediciones del Noticiero ICAIC latinoamericano, 95 Notas de Enciclopedia Popular, 52 dibujos animados". (8)

Las claves del acelerado crecimiento del cine cubano, de su calidad y repercusión popular deben buscarse, en primer lugar, en las transformaciones generales de la sociedad que hicieron posible que la producción artística y la valoración estética dejaran de guiarse por la cotización en el mercado. Asimismo fueron decisivos los criterios elegidos para orientar el trabajo. Además de invitar con una perspectiva amplia a realizadores y guionistas extranjeros para que dieran cursos y colaboraran en la preparación de las primeras películas, fomentaron el "respeto a la iniciativa personal en la elección de temas y estilos"; la "posibilidad de comparar la propia obra con lo más significativo de la producción mundial, a través de la participación de los cineastas en festivales y de la importación de filmes de interés histórico, técnico, ideológico, etc., sin tomar en consideración principios de rentabilidad comercial"; la "participación y responsabilidad creciente de los cineastas en las decisiones que afectan el desarrollo del cine en su conjunto". (9)

Otro factor importante es la reorganización de la distribución. Antes de la revolución de 1959, sólo tenían acceso a las películas quienes vivían en las grandes ciudades, y, por supuesto, si lo permitían sus recursos económicos. La población rural y de ciudades pequeñas era marginada, del mismo modo que en otras formas de la vida social. La creación del ICAIC (Instituto Cinematográfico de Arte e Industria Cubana) por el gobierno revolucionario, implicó la nacionalización de la distribución y exhibición, la apertura de las pantallas cubanas a todas las cinematografías del mundo —muchas de las cuales estaban excluidas por el monopolio norteamericano—, la construcción de salas en el interior del país y la creación de unidades móviles que recorren la totalidad de la isla.

Gran parte de los recorridos se hacen en camiones especialmente pertrechados para la proyección y la subsistencia de los proyectistas —generalmente reclutados en la misma zona—, durante un mes. Las dificultades de acceso a algunas montañas y a islas cercanas han llevado a emplear lanchas, mulas y otros recursos

8 Pastor Vega, "Cuba, el cine, la cultura nacional", *Cine cubano*, no. 73-75, p. 91.

9 "El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente", en *Cine cubano*, no. 66-67, p. 64.

7 Emilio García Riera, "Seis años de cine mexicano", en *Proceso*, no. 1, México, noviembre de 1976.

imaginativos. La posibilidad de ver cine *Por primera vez*, lograda por muchos pobladores, dio título al brillante documental de Octavio Cortázar, ganador de la "Paloma de Oro" en el Festival de Leipzig de 1968, que refleja en sus imágenes el entusiasmo de los campesinos y de sus hijos ante una película de Chaplin.

El trabajo de las unidades móviles no tiene por fin, básicamente, la "difusión cultural". Se trata, más bien, de conceder iguales posibilidades a los habitantes de la ciudad y del campo, abrir en comunidades rurales detenidas en un modo de vida medieval, cuyo horizonte terminaba en el azadón y el machete, ventanas al movimiento contemporáneo de otros pueblos. Al ampliar enormemente el público cinematográfico, al multiplicar las oportunidades de acceso a diversos espectáculos, se han ido creando las condiciones para la diversificación y el enriquecimiento del gusto, para la intercomunicación entre regiones del país que se ignoraban, para construir una cultura nacional orgánica y socializar la creatividad.

El control de la distribución y las salas por parte del ICAIC, y la ampliación del circuito tradicional de exhibición, fueron las medidas claves para iniciar la formación de un cine popular. No obstante, los cubanos suelen decir que son dueños de las salas pero no de las pantallas: "el tener que estrenar 150 películas anuales, si bien nos ha permitido ser más rigurosos en la selección del material que antes de la revolución en la que se estrenaban 400 películas por año, no resuelve del todo el problema y nos vemos obligados a adquirir material que no siempre es bueno". "Uno de los modos de resolver esta situación es duplicando nuestra producción, logrando que haya al menos una película cubana por mes en el circuito de exhibición de todo el país. El otro aspecto es la educación de los hábitos de la gente. Lo que intentamos es facilitar la mayor cantidad de información posible para que la gente tenga pautas propias para hacer su selección, a través del mismo cine, de la radio y la televisión".(10)

En la televisión cubana hay dos programas que se ocupan del cine. El principal, *24 por segundo*, elige cada semana el mejor film de los tres que se estrenan, proyecta algunas secuencias, analiza sencillamente sus recursos técnicos, si es necesario usa la cámara lenta, y muestra de qué manera una película influye sobre el público. El propósito es plantear las relaciones entre lenguaje e ideología, liberar al espectador de la fascinación a que lo somete el desconocimiento del medio cinematográfico,

pero sin caer en el diletantismo o la información por la información misma.

Clases de cine y cine de clases

Dentro de la gran cantidad de películas cubanas, cuya referencia debiera iniciarse con *Memorias del subdesarrollo* y los primeros cortos de Santiago Alvarez, queremos ocuparnos rápidamente de unos pocos films de los últimos años, representativos de la variedad de orientaciones seguidas. En primer lugar, *Viva la República* de Pastor Vega, es una investigación histórica armada con escenas recogidas en viejos noticieros, en documentales publicitarios, con las que se mezclan caricaturas políticas y fotografías de diversas épocas. Las limitaciones de este material —su diversidad, la exterioridad burda de los noticieros oficiales, en contraste con la realidad—, son inteligentemente aprovechadas para mostrar las contradicciones sociales de la isla. La información está organizada de tal modo que permite al espectador al mismo tiempo el placer de la ironía y la toma de conciencia.

Este tratamiento de las imágenes y de la información encuentra la explicación de su creatividad, más que en la personalidad del realizador, en diez años anteriores de cine cubano. En ellos se acumulan imitaciones al neorrealismo, Resnais y Antonioni, ensayos esquemáticos, cambios de rumbo, y, sobre todo, un aliento estatal constante y una fluida autocritica, que sin duda son las mejores garantías de superar los errores de todo comienzo. Aún son pocos los largometrajes valiosos y sin duda el avance más notable se da en el cortometraje. Su principal realizador, Santiago Alvarez, posee una amplia filmografía, en la que la investigación histórica y social —sin estar ausente—, cede el lugar central a la documentación política de la actualidad. Desde *Now y L.B.J.* hasta *Ciclón* y *79 primaveras*, Alvarez ha mostrado las infinitas posibilidades que ofrece el montaje de documentos actuales y de archivo, dibujos, grabados, imágenes animadas e inanimadas, carteles, efectos ópticos, junto con una banda sonora que acompaña en forma muy personal cada secuencia. Si bien se ha señalado con razón la pertenencia de este realizador a una corriente ya larga del cine documental creativo, que si se quiere puede iniciarse con Lumière y llegar hasta Joris Ivens, es evidente que el género elegido no le impidió apropiarse de hallazgos de Vertov y Eisenstein. El montaje asociativo y el montaje de choque, las tomas aceleradas y en ralenti, componen un juego dialéctico de correspondencias, un ritmo entrecortado, que, como señalara Isaac León Frías, no teme exigir al espectador es-

10 Héctor García Mesa, "Cine en camión, en arrino: en el aula, en la caña, en la montaña, Cine cubano, no. 60-62, p. 110

fuerzas de comprensión mucho mayores que los que habitualmente piden los films de propaganda comercial en los que tales recursos se usan prudentemente. "El cine de Alvarez posee una elaboración que a veces, incluso, corre el peligro de enturbiar el contenido didáctico de su cometido (parcialmente, *Despegue a las 18*) y que supone la búsqueda de nuevos caminos para el cine al que está abocado, de manera similar a lo que Vertov, Eisenstein y Pudovkin hicieron en la década del 20". (11)

En una dirección distinta, que podríamos llamar "ficción política", *El hombre de Mai-sinicú* narra con actores profesionales un hecho real, reelaborado imaginariamente. Es la historia de un ex combatiente revolucionario que, luego del triunfo se distancia del proceso, en parte por problemas personales —desequilibrio psicológico, indignación ante las demoras burocráticas para obtener una vivienda—, en parte por discrepancias con el desarrollo político de los acontecimientos. Poco a poco va vinculándose con amigos contrarrevolucionarios, que lo conectan a grupos que operaban en las sierras del Escambray. Haciendo valer sus antecedentes combativos consigue que lo nombren encargado de una granja en la zona y desde allí sirve de enlace y apoyo a los contrarrevolucionarios. Cuando las dificultades de éstos se vuelven insostenibles, el protagonista, Alberto Delgado, los ayuda a huir y llegar a la costa, donde los pescadores les llevarán hasta un buque norteamericano. A esta altura el espectador descubre que ese buque fue simulado y que el protagonista es un emisario del gobierno revolucionario para destruir la reacción. La película trabaja en todo el desarrollo, hasta su desenlace, en una zona que podríamos llamar antimaniqueea: siendo una película claramente identificada con la revolución, asume sus problemas internos y externos, y no meramente como problemas colectivos sino también en las contradicciones personales que provoca. Ningún personaje es esquemático: ni los contrarrevolucionarios son psicópatas o simples mercenarios, ni Delgado un héroe unilineal: por el contrario, la necesidad de borrar su personalidad y desdoblarse para confundirse con los enemigos, lo presenta como una figura compleja en la que se reúnen los conflictos personales con los del proceso revolucionario. A esta concepción del relato corresponde exactamente el realismo seco de la imagen, de los encuadres y la actuación de cada personaje. La información fría de los narradores sobre algunas actividades del protagonista, las actas que documentan al-

gunos hechos y las biografías de contrarrevolucionarios favorecen la reflexión distanciada del espectador en medio de un relato conmovedor.

Conclusión

Hace algunos años un artículo del realizador García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, que por lo demás tenía un sentido muy preciso dentro de Cuba, desató una virulenta polémica latinoamericana. Cineastas, críticos, profesores y estudiantes de cine discutían si lo que América Latina necesitaba eran películas técnicamente esmeradas, indagaciones prolijas de su historia y su sociedad capaces de competir en muestras internacionales, o el desarrollo urgente de experiencias de denuncia directa, de agitación, despreocupadas de la perfección de sus resultados. (12) Es sabido cuántos realizadores improvisados, cuántas imitaciones de Santiago Alvarez o de Solanas y Getino se multiplicaron, cuántas películas pretendieron justificar —con el pretexto de transmitir verdades políticas o "mostrar la realidad del pueblo"—, la ignorancia de las reglas elementales del encuadre y el montaje.

El mayor defecto de un film mal hecho no es estrictamente estético; su deficiencia reside en no comunicar con eficiencia el mensaje, o representar la realidad de un modo indiferente o redundante. Como tantas posiciones dogmáticas —afirmar que sólo debe filmarse documentales o cine político o realista—, decir que cualquiera puede filmar, sin tener claridad sobre *los objetivos cinematográficos*, suele engendrar resultados inservibles. No se trata, por supuesto, de la obligatoriedad de pasar por las escuelas de cine, sino de conocer responsablemente la herramienta, analizar las relaciones dialécticas de la realidad con las imágenes que la representan y el montaje de las imágenes con las necesidades del público.

García Espinosa —que no tiene por qué ser responsable del mal uso de su artículo— aclaró en la polémica con Amílcar G. Romero el sentido de sus afirmaciones en el contexto cubano y modificó su posición en algunos puntos. "Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña bur-

11 Isaac León Frías, "Santiago Alvarez y el documental político", en *Hablemos de cine*, Lima, no. 54, julio-agosto de 1970, p. 42.

12 El artículo de García Espinosa fue publicado originalmente en la revista *Cine cubano* y reproducido en varios países latinoamericanos. La réplica más resonante la escribió Amílcar G. Romero, "El culto de la antiestética" (*Primer Plano*, Valparaíso, volumen I, no. 2, 1972). La polémica entre ambos, que incluye otras dos contraréplicas, fue reunida en la revista *Latinoamericana*, Buenos Aires, no. 4, año 2, agosto de 1974.

guesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces le aburren. Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Pero, además, hay que tener en cuenta que existen distintas formas de hacer cine. Existe el reportaje, el cine didáctico, el cine-ensayo, el cine de recreación, etc. Todos igualmente importantes si partimos del hecho de que lo que nos interesa es si responde o no a una verdadera necesidad cultural. Pero tenemos que aprender a precisar, y a desarrollar, y a utilizar, los distintos canales de exhibición para las distintas formas de cine. Un cine-ensayo, por ejemplo, puede funcionar estupendamente en la sala de una universidad o de un sindicato y, sin embargo, puede perder eficacia en una sala de cine habitual. . . Hay que estar conscientes de que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos —y debemos seguir haciéndolo— por realizar un cine con destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su formación (deformación) principal". (13)

14 "J. García Espinosa responde", *Latinoamericana*, op. cit., p. 125.



"La Raulito", dirección de Lautaro Murúa, Argentina.

Es obvio que estas reflexiones no son aplicables mecánicamente al resto de América Latina, donde las salas habituales no están a disposición de los intereses populares. Las experiencias del cine llamado de liberación o del tercer mundo constituyen ya una corriente reconocida como parte de la historia cinematográfica. Pero sus límites y dificultades —de recursos técnicos, económicos, la exclusión de las salas comerciales en casi todo el continente—, frenan su crecimiento productivo y su difusión fuera de los movimientos políticos y de sus simpatizantes. Sabemos que estas limitaciones no se resolverán hasta que no haya una transformación radical de la sociedad que permita organizar la producción y la distribución del cine en función de objetivos populares. Pero entretanto es necesario avanzar con una estrategia múltiple: explorar varios géneros, distintos canales de distribución, alcanzar a diversos públicos, ofrecerles —a través y junto con la película— la posibilidad de elaborar críticamente su situación. No hay un solo tipo de cine recomendable para todas las situaciones: películas documental-didácticas, al estilo de *La hora de los hornos*, pueden ser ineficaces en relación con sectores medios no politizados, como lo demostró su fracaso en el circuito comercial; a la inversa, películas políticas que respeten las exigencias técnicas y la moderación del cine comercial, como *Z*, no siempre cumplen la función reformista denunciada por críticos que sólo tomaron en cuenta el análisis interno de su estructura. La significación de cada obra no es sólo el resultado del ordenamiento sintáctico de su discurso, y por lo tanto no es idéntica en todos los países o clases sociales. Para establecer la utilidad o nocividad de cualquier



obra de arte hay que ponerla en relación con el público específico, con el estado de su conciencia y de las contradicciones en una etapa determinada.

Por último, hay una cuestión teórica cuya discusión afecta a todas las artes, pero resulta especialmente aguda en el cine: las relaciones entre acción y representación. Algunos realizadores de cine popular critican toda forma de representación ficticia de la realidad y sostienen que la cultura, el arte, deben ser sólo actos. En los artículos de Solanas y Getino esta exigencia fue llevada hasta la exasperación: su propuesta se reduce a "convertir espectadores en actores". Sin embargo, el cine es una de las artes en que la distancia entre realidad y representación, entre pantalla y platea es más abismal. Tendríamos que colocar como epígrafe de este artículo la secuencia de *Los carabineros*, de Godard, en la que dos soldados, un poco atrasados en la satisfacción de sus necesidades sexuales, van a un cine, ven en el film a una hermosa mujer bañándose, corren hasta la pantalla y tratan de treparse inútilmente para entrar en la bañera. Sólo consiguen rasgar la pantalla e interrumpir la proyección.

¿No hay una cierta simplificación utopista en este esfuerzo de un sector del arte contemporáneo de disolver absolutamente la representación en la acción? Es innegable que en un sentido este pasaje es positivo: la crítica al arte como representación es la crítica a la satisfacción imaginaria que sustituye la real y nos evade de los cambios necesarios para obtenerla. Pero no creemos que este énfasis en la acción —objetivo lógico de un arte revolucionario—, deba excluir la elaboración simbólica indispensable en toda cultura. Sólo en una sociedad donde las relaciones entre los hombres fueran transparentes podrían estar el arte, y en general el lenguaje, identificados plenamente con la acción. Y aun entonces habría que ver si, como pensaban los surrealistas, no subsistirían experiencias como la muerte y el sexo que no se agotarían al actuarlas y requerirían un campo imaginario para "apresar" lo que sólo puede ser evocado.

Una teoría del cine debe dar cuenta de la multiplicidad de niveles que intervienen en la producción cultural, de cómo se articulan las distintas manifestaciones de la realidad y la fic-

ción en cada uno de los códigos de lo verosímil.¹⁴ Una política cinematográfica popular necesita este soporte teórico, semiológico, para conocer el sentido semántico y pragmático de los mensajes filmicos con más rigor que el habitual en los discursos ideológicos. Necesita, también, situar el modelo semiológico en una teoría social del cine que correlacione su aspecto industrial con su aspecto estético, que ayude a imaginar los caminos por los que pueden transformarse las relaciones entre realizadores, intermediarios y público.

El nuevo cine latinoamericano será el que necesitemos cuando seamos capaces de crear las condiciones económicas, sociales y teóricas para que exista un arte popular. Por el momento, el arte de mayor poder comunicacional, el que ofrece un lenguaje-síntesis con mayores posibilidades para elaborar en conjunto lo sensible, lo imaginario y lo conceptual, sigue siendo el de menor desarrollo en el continente. Apenas unas decenas de films —incluidos los cortometrajes—, merecen ser rescatados como anticipos de lo necesario. Pero ya es importante saber que los caminos deben ser varios y no únicamente los del gran espectáculo, que las obras que registren nuestra realidad no tienen por qué aburrirse en el tono gris de los documentales clásicos, que pueden ser documentales operísticos como *Terra en transe* y *Deus o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, que pueden superar el esquematismo truncado de *La hora de los hornos* y llegar al rigor etnológico y la verosimilitud vivencial lograda, dentro del mismo grupo, por Gerardo Vallejo con *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Fue importante que el falsificado cine de nuestros países aprendiera a hablar de nuestro modo de alimentarnos, de trabajar, de las favelas y de la juventud urbana. Pero los realizadores que atravesaron esa toma de conciencia saben hoy que el cine es también un lenguaje de complejas exigencias si se busca llegar eficazmente al público, que el crecimiento de la conciencia política es más hondo cuando la reflexión va envuelta por los mitos, los placeres y los juegos que acompañan la vida de todos los hombres.

14 Véase sobre este tema la polémica entre Pier Paolo Pasolini y Umberto Eco en el libro de G. della Volpe y otros, *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1974.

Alejo Carpentier:

“América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”

PARA quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica —textos y tratados— correspondiente a cada época. El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, del drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir dialéctico—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada característica se debe al espíritu de una época, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia composicional o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante y un mayor conocimiento del mundo. . . Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medievo. Si Monteverdi, Gabrielli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo XX, ello se debe en mucho, no hay que olvidarlo, al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de “vanguardistas” —aunque sin rechazar, en bloque, la herencia de una tradición, por aquello de que, como bien lo dijo Stravinsky: “Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente.”

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra