

HOJAS DE CINE

Testimonios
y
Documentos
del
Nuevo Cine
Latinoamericano

FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO



CREA

UAP

HOIAS B DINE



FUNDACION DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

© Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1986
en coedición con
Consejo Nacional de Recursos
para la Atención de la Juventud
Universidad Autónoma de Puebla

Composición: Eón Editores, S. A. de C. V.
Formación: Solar Servicios Editoriales, S. C.
Impreso en Imprenta Madero, S. A. de C. V.
Impreso y hecho en México

69890

Contenido

La presente entrega incluye:

Argentina

1. *Cine y subdesarrollo*, 1962, Fernando Birri
2. *El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1962*, Fernando Birri
3. *Hacia un tercer cine*, 1969, Octavio Getino y Fernando Solanas
4. *Grupo Cine de la Base*, 1969
5. *Nota sobre el Grupo Cine de la Base: Los traidores, 1972-1973*
6. *Cine de la Base: difusión*, 1973
7. *La hora de los hombres*, 1973, Fernando Solanas
8. *Sobre Raymundo Gleyzer. Declaración del Comité de Cineastas*, 1976, Comité de Cineastas de América Latina
9. *Cronología del cine argentino, 1896-1983*, Andrés Insaurralde
10. *Para seguir resistiendo*, 1985, Fernando Birri

Bolivia

1. *Testimonio en Mérida/Cine independiente, 1969-1970*, Jorge Sanjinés
2. *Antecedentes históricos del cine social en Bolivia, 1977*, Jorge Sanjinés
3. *Síntesis argumental de los films del Grupo Ukamau, 1962-1977*
4. *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario, 1978*, Jorge Sanjinés
5. *Neorrealismo en Bolivia, 1978-1979*, Antonio Eguino

Brasil

1. *La conciencia del cinema novo, 1955-1962*, Nelson Pereira dos Santos
2. *Manifesto por um cinema popular, 1955-1962*, Nelson Pereira dos Santos
3. *Revisión crítica del cine brasileño, 1963*, Glauber Rocha
4. *Cine: arte del presente*, 1967, Carlos Diegues

5. *Cine y reflexión*, 1967, Eduardo Coutinho
6. *No al populismo*, 1969, Glauber Rocha
7. *Sobre el cine novo*, 1970, Carlos Diegues
8. *Estética de la violencia*, 1971, Glauber Rocha
9. *Cine e imaginación política*, 1972, León Hirszman
10. *Os anos 70*, 1972, Walter Lima, Júlio Bressane, Maurice Capovilla, Neville D'Almeida, León Hirszman y Marcos Farias
11. *Cine brasileño: contradicciones*, 1976, Cosme Alves Netto
12. *Diez años de cine nacional*, 1978, Geraldo Sarno, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Joaquim Pedro de Andrade.
13. *Cinema-novo rico, cinema novo-rico*, 1981, David Neves
14. *Cine e imaginación poética*, 1981, Ruy Guerra
15. *Cine nacional y popular*, 1981, Leon Hirszman
16. *Por un cine democrático*, 1984, Carlos Diegues
17. *Conversación indisciplinada*, 1985, José Carlos Avellar

Colombia

1. *Una historia que está comenzando*, 1911-1968, Carlos Álvarez
2. *El nuevo cine colombiano*, 1976, Ciro Durán, Mario Mitriotti, Carlos Álvarez, Jorge Silva, Luis Alfredo Sánchez, Marta Rodríguez
3. *¿Existe un nuevo cine colombiano?*, 1976, Carlos Mayolo, Julio Luzardo, Lisandro Duque
4. *Colombia: la memoria popular*, 1977, Marta Rodríguez y Jorge Silva
5. *Creación y estructura de Focine*, 1978

Cine chicano

1. *El desarrollo del cine chicano*, 1968-1978, Jesús Treviño
2. *El cine chicano: una breve reseña*, 1983, Jason C. Johansen
3. *Bases para un catálogo de la cinematografía chicano-latina y sus distribuidores*, 1983, Héctor Garza

Chile

1. *Síntesis histórica y situación actual del cine chileno*, 1916-1967, Informe al V Festival de Viña del Mar
2. *Nacimiento de un cine propio*, 1958-1970, Juan Verdejo
3. *Filmografía del primer período*, 1963-1970
4. *Los cineastas chilenos y el gobierno popular. Manifiesto político*, 1970
5. *Filmografía del segundo período*, 1970-1973
6. *Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular*, 1970-1973, Patricio Guzmán
7. *Cronología del cine chileno en el exilio*, 1973-1983, Zuzana M. Pick
8. *Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano*, 1983, Miguel Littin
9. *Hablan los cineastas*, 1983, Marilú Mallet, Miguel Littin, Pedro Chaskel, Valeria Sarmiento Leutén Rojas, Leonardo de la Barra, Patricio Guzmán, Angelina Vázquez, Antonio Skármeta, Raúl Ruiz, Orlando Lübbert, Luis Roberto Vera, Helvio Soto, Claudio Sapiain y Sergio Bravo

Ecuador

1. *Situación del cine en el Ecuador*, 1977
2. *Reflexiones sobre el cine ecuatoriano*, 1984, Ulises Estrella

Nicaragua

1. *Prehistoria del cine "nica"*, 1919-1979
2. *Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine*, 1979
3. *A cinco años de la creación del Incine*, 1980-1985

Panamá

1. *Apuntes para la historia del cine en Panamá*, 1949-1977, Pedro Rivera
2. *Monografía del cine panameño*, 1972-1977
3. *Filmografías del GECU*, 1973-1977

Perú

1. *El proceso peruano y el cine peruano*, 1968-1976, Nora Izcuc

Puerto Rico

1. *¿Es viable una industria local de cine?*, 1916-1981, Luis A. Rosario Quilés
2. *Alternativa para desarrollar un cine puertorriqueño*, 1981, José García
3. *El nuevo cine*, 1951-1982, Luis A. Rosario Quilés
4. *Informe sobre la cinematografía en Puerto Rico*, 1983, Augusto Font y Ana María García

Uruguay

1. *El cine en el Uruguay*, 1967, Walter Achugar, Walter Dassori, Mario Handler y José Wainer
2. *Una Cinemateca para el Tercer Mundo*, 1969, Eduardo Terra
3. *Atentado a la Cinemateca del Tercer Mundo*, 1971, José Wainer
4. *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Informe Uruguay*, 1977
5. *Lo logrado y lo que queda por hacer*, 1981
6. *Cinemateca uruguaya*, 1986
7. *Ese gran lío del cine en medio de la crisis y de la dominación cultural*, 1986, Manuel Martínez Carril

Documentos

1. *Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes promovido por el Sodre a través de su departamento de Cine-Arte*, 1958
2. *Constitución del Comité de Cineastas de América Latina*, 1967-1985
3. *Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1979, Alfredo Guevara.
4. *Resolución de la Federación Panafricana de Cineastas y el Comité de Cineastas de América Latina*, 1985
5. *Discurso de clausura del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1985, Fidel Castro
6. *Acto fundacional y estatutos de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1985

Presentación



Por lejos que queramos poner la fecha del inicio, aún no llegamos a treinta años. Y, sin embargo, el Nuevo Cine Latinoamericano ha empezado a perder la memoria. Nuestras películas ahí están. Pero a veces ocultas en sus latas y fuera de la vista de los jóvenes, o de la revisión, crítica o nostálgica, de nosotros mismos. Peor pasa con nuestras declaraciones, nuestras voces, teorías, manifiestos, proyectos, acuerdos y desacuerdos, perdidos a veces en las gavetas del continente.

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano pretende, ante todo, ayudar a los nuevos cineastas y a las jóvenes cinematografías de América Latina, a crecer y desarrollarse. Parte fundamental de este trabajo, entendemos, es contribuir a situarlos en la historia. Su historia. Poner a su alcance los elementos que, crítica o nostálgicamente, los ayuden a ver hacia adelante y a integrarse a una corriente que en sus veintitantos o treinta años se mantiene saludable y todavía llena de proyectos, ilusiones, manifiestos, acuerdos y desacuerdos. Viva, en suma. Y buscando mantener la memoria. Su memoria.

Para tal fin, imposible hacer un libro por definición cerrado a la fecha de su impresión, que excluiría todo lo que falta por hacer. Tampoco una revista que haría difícil su manejo y su uso, dado el carácter no exhaustivo de esta y futuras entregas. Aún quedan muchos, muchísimos, materiales a ser incluidos en los capítulos aquí iniciados pero, además, varios capítulos quedan por echarse a andar. Algunos países no aparecen en estas primeras entregas que, por lo pronto, incluyen 75 textos correspondientes a 12 cinematografías y documentos generales.

Por otra parte, tampoco intentamos el análisis, valoración o juicio sobre los textos publicados. Este trabajo correrá por cuenta del lector. Del joven cineasta o del historiador. Del simple cinéfilo o del organizador de cineclubes. Del distribuidor o de su público. Pueblo, público en quien a final de cuentas se pensaba cuando se elaboraba un texto o se filmaba una película.

Nuestro intento se limita a volver a poner al alcance de todos, las opiniones y postulados que en su momento crearon el debate del que han surgido las imágenes y los sonidos, las historias y las emociones, cuyo fin era precisamente ese debate pero ahora de cara al público, siempre de cara al pueblo.

Este debate se mantiene vivo. De ahí que hayamos adoptado este criterio editorial —pliegos sueltos, encuadernables de múltiples maneras—, no sólo para enfatizar su carácter dinámico y abierto, sino para poder incluir en todo momento, cualquier nueva idea, nueva

propuesta, así como cualquier documento pasado de los muchos que sabemos que ahí están, pero que materialmente no cabían en esta entrega, o de los que sabiendo que existieron hemos perdido, transitoriamente, la pista.

Este trabajo (o inicio de trabajo, mejor dicho) emprendido ahora por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, no habría sido posible sin la paciente recopilación de la gran mayoría de los textos por parte de *Tere Toledo* de la Cinemateca de Cuba.

Tampoco, sin el diseño de *Rafael López Castro* y la ayuda editorial de *Eugenia Huerta*, así como de la tipografía de la *Universidad Autónoma de Puebla*, el papel del *Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA)* y la impresión de *Impresora Técnica Moderna*, todos éstos mexicanos, a quienes expresamos nuestro más fraternal agradecimiento.

Paul Leduc, José Rodríguez López, Jorge Sánchez
(a cargo de esta edición)

PS: Y por favor: todo aquel que sepa de algún documento perdido, que nos los haga llegar a la siguiente dirección:

Vicente García Torres 120
Col. El Rosedal
04020 México, D.F.
México



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.

□ ¿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 antimperialista 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 a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida 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, deformados según la mentalidad de aquéllos.

□ ¿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 films taquilleros (Producciones Argentina Sono Film, Demare-Pondal Ríos: *Después del silencio*, "chanchadas"), por oportunistas, como la que mostraban los pocos films intelectualizados (Torre Nilsson: *La casa del ángel*; 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 interesado equívoco, el objetivo antedicho se 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 a 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 núm. 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 en 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 dié*, 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 negativo por decreto núm. 4965 del 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 de 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 film-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, "realista, crítica y popular".

□ ¿Cuál es la perspectiva futura del cine latinoamericano?

☆ Desde una perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico, y tratándose de un film argentino, latinoamericano, en el día de la fecha, para que ese futuro exista, lo más importante es que ese film se vea, o sea: lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución.

Esta exigencia parte de la constatación de que nuestras películas no son vistas por el público, o llegan a ser vistas con extrema dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio del cine norteamericano. (Alrededor de 500 películas estrenadas en el año 62, 300 de ellas habladas en inglés, en su mayoría norteamericanas, contra alrededor de 30 argentinas.)

Otra constatación complementaria: América Latina cuenta con un mercado potencial de 200 000 000 de espectadores, que bastan y sobran para hacer de la misma nuestro mercado

de consumo natural de films. Nos ahorraríamos así el desgaste de la esporádica penetración en otros mercados con nuestros films y el gasto de divisas que se drenan con la importación de mediocres films extranjeros.

La solución, urgente y estable, debe asegurar en consecuencia la distribución y exhibición de las películas nacionales, en cada uno de nuestros países y en Latinoamérica en su conjunto. Esta solución debe surgir por vías gubernamentales. Los procedimientos pueden variar, pues, por las mismas razones de bien social y con la misma autoridad con que un gobierno puede anular contratos petrolíferos, ese mismo gobierno puede y debe regular la perjudicial explotación, cultural y económica, de un número incontrolado de películas extranjeras en su territorio. Exhibidores y distribuidores, para obstaculizar permanentemente la exhibición de esas películas nacionales, se basan en la tesis de que el espectador tiene el derecho de escoger las películas que prefiera, si bien en ese sofisma "librecambista", omítese un pequeño detalle: que, para que un público pueda elegir o rechazar un film, ese film debe empezar por ser exhibido en un cine, lo que para el film nacional generalmente no sucede o sucede en pésimas condiciones. Fomentos estatales, créditos bancarios, premios industriales, son también providencias que pueden estimular el desarrollo del cine latinoamericano, si bien la base de ese desarrollo, para que el mismo no sea inflacionario, es el pago de la entrada por el espectador. El film tiene que ser amortizado por el público. Además de sancionamiento financiero, el hecho de que el público pague su entrada, confirma el interés del espectador por la película, y compromete a los realizadores con su público.

Tal solución debe ser complementada con una disminución de la incidencia de costos industriales ficticios: producción de films a bajo costo. Si ésta no es una solución global ni definitiva, es, por lo menos, un principio de solución en las actuales contingencias, válida para la producción independiente de los países cinematográficamente desarrollados y, más, de los subdesarrollados. Dicha fórmula, coloca al productor independiente al reparo de la irregular recuperación de su capital, derivada de la incierta renta de los films nacionales. Amortizándose, además, los bajos costos de la producción más rápido, es posible reinvertir continuamente en nuevas producciones. El bajo costo, en segundo lugar, permite la colaboración de capitales menos serviles, que inclusive pueden ser autónomos; se libera así los films de toda o casi toda dependencia crediticia oficial, la cual coarta la libertad, e impone la censura y la autocensura a los autores. En tercer lugar, renueva expresivamente ya que la producción a bajo costo determina la sustitución del equipo técnico y humano tradicional, por una organización funcional, adaptada a las condiciones posibles de filmación. Esta manera de imaginar y de hacer un film, con los medios no que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas.

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 sea 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. Ésta 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 fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son).

Como equilibrio a 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 fuerzas, 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 subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realísimamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe

Fernando Birri



Saldo de una experiencia

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy, septiembre de 1962, un hecho físico. Tiene casa, sillas, pizarrones, biblioteca, filmadoras, reflectores, grabadores, kilómetros de película virgen, laboratorios, sala de montaje, está preparando la instalación definitiva de su sala provisoria de sonido, y proyecta su planta-piloto de revelación y copia. Tiene, también, un cuadro completo de profesores y alumnos organizados en la práctica como equipos de realización y una propia metodología de trabajo. Y, además, un catálogo de films documentales realizados (16 y 35 mm), blanco y negro y color, pantalla normal y panorámica, centenares de millares de espectadores, premios nacionales e internacionales. 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 films taquilleros, por oportunista, como la que mostraban los pocos films intelectualizados, 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 interesado equívoco, el objetivo antedicho se 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 a 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 por el decreto-ley núm. 62 del 57; que los centros de enseñanza existentes —oficiales o privados— no pesaban todavía sobre la industria cinematográfica, mucho menos sobre la opinión pública; que el movimiento cineclubístico recién entonces, por presión de nuevos cineclubes, algunos de ellos del interior, comenzaban a escapar al

monopolio de unos pocos iniciados y consolidarse federativamente; que la literatura sobre cine carecía de órganos regulares de difusión masiva (revistas, colecciones, editoriales) y la crítica de diarios y revistas no especializadas, empezaba recién, masivamente, a dar muestras de preocupación por innovar los lugares comunes o/y venalidad consuetudinarios. No generalizando esquemáticamente, pues aquí también las excepciones existieron para confirmar la regla, y revalorando los diversos momentos significativos, en la parábola del viejo cine nacional (el de *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*), 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.

¿Qué es esa Escuela, qué es el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que le da origen?

¿Para quién?

Para los alumnos presentes y futuros de ese Instituto, fundamentalmente; también para el equipo operativo de la Escuela Documental de Santa Fe, que ha vivido estas páginas; sin excluir otros grupos de cine interesados en el desarrollo de una experiencia piloto.

¿Para qué?

Para transferir el saldo de una experiencia contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica. Con todos sus logros, sus errores y sus rectificaciones. Para que esos alumnos presentes y futuros conozcan mejor las causas que originaron esta escuela en la que trabajan y se proyectan así con fuerza hacia sus fines. Para que ese equipo operativo tenga presente su fructífero y responsable entusiasmo, y lo preserve del desgaste del tiempo. Para que esos otros cinematografistas que participaron o no en esta primera experiencia, encuentren en ella un punto de apoyo, de referencia, de estímulo.

(Pues si bien al rendir cuentas de la misma, entendemos resumida en el punto de llegada de un ciclo, con la misma convicción entendemos que —dialécticamente— ése no es sino un punto de partida para nuevas, compartidas experiencias.)

Nace una experiencia cinematográfica

Discutimos bastante con la Dra. Romera Vera y los muchachos del grupo organizador del Instituto de Cinematografía lo que teníamos que decir en este prólogo —explicábamos abriendo nuestro primer cuaderno de "Fotodocumentales" santafesinos.¹ Llegamos a la conclusión que debíamos escribir algunos párrafos comunicando simplemente cómo habíamos realizado nuestro trabajo, cómo había nacido nuestro Instituto de Cinematografía, para que la experiencia sirviera de algo, al menos en parte, a otros grupos de la nación enfrentados a necesidades y dudas similares. Pues bien, cuando el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral me llamó para dar un cursillo sobre cine a principios de este mes surgió, inmediata, la propuesta, o mejor la pregunta más que la propuesta, si no era posible tener una escuela, un instituto de cine, se llegó hasta hablar de una Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Conocemos bastante nuestro país para saber hasta qué punto nobles iniciativas de toda índole, argentinos entusiasmos, han quedado sofocados bajo interminables andamiajes burocráticos. Por otra parte, no me sentía con paciencia de profesor ni creo, desde hace mucho, en las escuelas de arte en abstracto, donde se ilusiona con enseñar meramente una técnica con prescindencia de los contenidos espirituales que a ésta dan sentido artístico y justificación cultural en el ambiente dentro del cual dicha escuela debe actuar —litoral, 1957 para adelante, en este caso—: nos parecía, en consecuencia, que solamente a título de hombre de cine y pensando en la formación de nuevos planteles para una futura cinematografía nacional, podía encararse esta iniciativa; hicimos entonces nuestra contrapropuesta: al extenso proyecto de una futura

¹ "Fotodocumentales", Instituto de Cinematografía de la UNL, Instituto Social, Santa Fe, Argentina, 1956.

Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Santafesina contrapondríamos por ahora un modesto, amical, casero cursillo de cinematografía complementado por clases prácticas, una especie de seminario de cine de cuatro días de duración: si esto salía bien, ya veríamos cuál sería el próximo paso. Esto salió bien; durante los cuatro días de duración del cursillo concurren más o menos ciento treinta alumnos, digo más o menos porque empezamos con ciento treinta y al revés de lo que sucedía generalmente con similares cursillos sobre otros tópicos, que se iban diezmando a medida que avanzaban, nosotros juntamos cinco por el camino y terminamos con ciento treinta y cinco muchachos y chicas, entre ellos jóvenes escritores, plásticos y músicos de la ciudad, socios de los cineclubes, integrantes de los teatros independientes, pero, sobre todo, estudiantes secundarios y universitarios, asistentes sociales, maestros. Los cursos se dictaron en las aulas de la Facultad de Derecho: por la tarde, los teóricos, según el programa desarrollado por Luigi Chiarini en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma (por dos razones: trataba, de este modo, de transmitir lo que a mi vez había aprendido cuando alumno de aquel Centro; la otra razón consistía en que los nuevos alumnos podían contar, para fijar y rumiar los conceptos vertidos durante el cursillo, con el libro *Il film nei problemi dell' arte*,² del mismo Chiarini, que se acaba de traducir). Podemos agregar, en un esfuerzo por ser coherentes con las razones que acabamos de exponer, que en este momento de la evolución cultural del país, nos preocupa y nos merece mucho mayor respeto una posición de utilidad que una posición de originalidad. La primera noche dedicada a prácticas, en cambio, transportamos una destartalada linterna mágica desde la Facultad de Química y proyectamos contra la pared del aula Alberdi dos fotodocumentales completos, pescados entre el papelerío que habíamos traído de Italia: *Un paese*, con textos de Zavattini y fotografías de Paul Strand e *I bambini di Napoli*, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo.³

El auditorio se quedó primero mudo, después hablamos, comentamos, polemizamos, el último grupo se deshizo en la esquina de 1o. de Mayo y Suipacha casi a las cuatro de la mañana. Lo esencial era que ahora todos estábamos llenos de preguntas, no se trataba —y esto había quedado claro desde la primera introducción al tema de esa tarde— de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neorrealista (que, no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral). En otras palabras, no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender —y sobre todo hacer sentir— hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos. Bueno, que a partir de este momento tuvimos clara la sensación de embarcarnos en algo concreto. Si a esto se agrega que el cursillo estaba organizado con el respaldo del Instituto Social de la Universidad, lo cual le señalaba una búsqueda y finalidades bien responsables, no resultará difícil comprender cómo a la misma noche siguiente, después de la lección teórica de la tarde sobre Forma y contenido, los muchachos y chicas que en el interín habían conseguido la adhesión efectiva del benemérito Foto Club Santa Fe, planeaban los fotodocumentales que sobre su propia ciudad, alrededores y habitantes, realizarían. Así lo hicieron, en efecto. Durante los dos días más que duraron las lecciones —las cuales a todo esto ya habían pasado a ser diálogos colectivos— se organizaron los grupos, se planeó el modo de llevar a la práctica el trabajo (a la gente explíquense lisa y llanamente lo que van a hacer), se decidieron los temas. El lunes siguiente por la noche, es decir, puntualmente una semana después de la iniciación del cursillo, con la misma linterna mágica con que habíamos

² Luigi Chiarini, *El cine en el problema del arte*, Buenos Aires, Losange, 1956.

³ *Un paese*, Turín, Einaudi, 1955; "I bambini di Napoli", núm. 63 de la revista *Cinema Nuovo*, dirigida por Guijo Aristarco, Roma, 1955.

proyectado los fotodocumentales italianos, proyectábamos —todavía aproximados, desenfocados, incompletos, pero todos con idéntica carga de sinceridad— nuestros primeros fotodocumentales santafesinos.

Son los hombres, mujeres, chiquilines, patios, callejones, carros, vías, quemas, mercados, puentes, islas, trabajos, miserias, disconformidades, que hoy ponemos bajo los ojos de ustedes. Explicar lo que es un fotodocumental nos parece innecesario, pues los que aquí se ven dan de algún modo la idea de ello; podemos aclarar, eso sí, que su eficacia radica en ser una especie de libreta de apuntes (apuntes de texto, de temas, de argumentos, y apuntes fotográficos de rostros, personajes, ambientes) para futuras películas documentales o argumentales a filmarse. Y aun en los casos en que la película no se filme el fotodocumental vale también por su valor autónomo de convicción, de persuasión, por su fuerza de testimonio directo —literario, visivo— de una realidad irrefutable. Algunos se preguntarán, nos preguntarán por qué no hemos hecho por ejemplo el convento de San Francisco en el sur de la ciudad o los jacarandás del norte, que también son Santa Fe y tienen, unos, esos travesaños tan bellos tallados a mano con hacha por los indios y otros, ese color lila tan alegre cuando florecen en el aire de la primavera. Podemos contestarles que la técnica del fotodocumental, en principio, no excluye una posibilidad similar, pero que nos comprendan en nuestra urgencia por poner esta técnica —y la técnica del film en general— al servicio de preocupaciones mucho más inmediatas, que no dejan tiempo ni para pensar ni para fotografiar por ahora los travesaños ni las flores del jacarandá. Hablamos en nombre de todos los grupos, pues aunque se dejó claro desde el primer momento la absoluta libertad de elección del tema, en esto coincidimos: a ninguno se le ocurrió fotografiar ni entrevistar los travesaños ni los jacarandás. No ignoramos que además de los presentados, que además de los pibes que chirolean al paso del tren, que además del hacinamiento de los conventillos, de la falta de luz, de higiene, de la escasez de agua en las barriadas, del desvalimiento de la vejez, del abandono de la infancia, de las dificultades cotidianas en la lucha por la vida —¿vida?— de nuestros hombres y mujeres, hay muchos otros temas —más gentiles o coloridos— que nos recordarán que también se hubieran podido tocar, porque también son Santa Fe. No podemos sino contestarles del mismo modo: que éstos que aquí presentamos también son Santa Fe.

Hacia un tercer cine

Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*

Grupo Cine Liberación / Octavio Getino
y Fernando E. Solanas



...hay que descubrir, hay que inventar

FRANTZ FANON

o 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 sólo 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 inmersa 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 sólo 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 resolviera 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

* Tomado de Cine Club, año I, núm. 1, México, octubre de 1970.

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 demandaban 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 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 films que distintos cineastas están desarrollando "en la patria de todos", como diría Bolívar, detras de un cine revolucionario latinoamericano, o los *netes reels* americanos, los *cinegiornale* del Movimiento Studentesco, los films 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.

1. 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 política-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: primero, 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 semicolonía. Aun, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando universalice 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 dualidades 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 introduciéndole cuando más algunas correcciones. No se profundiza suficientemente en un teatro, en una arquitectura, en una medicina, en una psicología, 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* moviliza 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, etc. . . 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 nivel de masas sólo podrá alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización 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. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutrirá 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 aquél alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

II. Dependencia y colonización cultural

La lucha anticolonialista 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 sólo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la 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. Crece 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

¹ *La hora de los hornos* ("Neocolonialismo y violencia").

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 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 élites 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 ejercitados 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, films, etc., 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

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 *Ibid.*

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 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 la 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, la mejoración de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor de 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 alieneado 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 suco, etc., 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

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.

aquél, 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 escapa a los modelos del cine americano". El dominio de éste es tal que incluso los films "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. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo 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 sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo 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 sólo 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 estandarizada, castas de cineastas etc., son 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 escarbidentes. 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 sólo 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, etc.), 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 élites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquéllas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de "un funcionario malo" por "uno progresista", los embates contra las leyes 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 planteamiento de una política de presiones que permite imprimir cambios sustanciales en las estructuras del sistema podrían ser viables 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 asumirlo 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 combatir las? ¿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 profundo, objetivamente subversiva. Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación

⁹ *La hora de los hornos* ("Violencia y liberación").

ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., 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 superestructurales 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 élites 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 aquéllos".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 remplazándola "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 nivel de masas allí donde resultan posible. 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 films como los de Santiago Alvarez y el documentalismo cubano, los debates, actos y asambleas que se abran 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 sido recorrido por las organizaciones de masas (Cine Giornali Liberi en Italia, documentales del Zengakuren en Japón, etc.). 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 colaborando en la realización y difusión de films 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.

¹⁰ Mao Tse-tung, *Acerca de la práctica*.

¹¹ Rodolfo Puiggrós, *El proletariado y la revolución nacional*.

V. Avance y desmistificación 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, etc. 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 sólo 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, encubre 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 indolentes 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 aquél más resistente 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 Lehenyula, 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, etc., o en la relativa libertad que tienen las organizaciones populares para suministrar su propia información controlados o monopolizados por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia a propósito de los acontecimientos de mayo son bastante explícitos 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 instrumentalización, 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, constituyen 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 nivel 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 nivel 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 sólo 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 film 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. Recepcionar 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 demuestran 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 impide 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 film para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un film 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 film 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 film 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 films, 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 sema-

nas 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 sólo 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 film 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 ésa 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 estructuras militares, otras cosas a comprender las limitaciones ideológicas en las que aquéllos se han desenvuelto, tiende hoy 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, etc., 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 a las masas. Pero la reubicación de algunos cineastas y la con-

¹² Ernesto Che Guevara, *Guerra de guerrillas*.

¹³ Mao Tse-tung, *Acercos de la práctica*.

secuente aparición de films útiles para la liberación ha 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 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 filmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder del esclarecimiento de los medios audiovisuales supera 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 emana 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 sufran 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 nivel de grupos entre diversos países, puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquél, 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 nivel 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 film 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 balbuco, 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 combativos del cinema novo, en casi todo el continente la censura impidiendo cualquier posibilidad de difusión pública.

Sin films 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 nivel 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.¹⁵ 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. Sólo 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, etc., 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 nivel 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 film puede hacerse, pero su difusión no permite recuperar los costos, resultará difícil o imposible que un segundo film se haga.

Los circuitos de 16 mm, en Europa: 20 000 centros de exhibición en Suecia; 30 000 en Francia, etc., no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados, pero sin embargo 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 film 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?

¹⁴ El seminario uruguayo *Marcha* organiza exhibiciones de traspasos y los domingos a la mañana que cuentan con notable cantidad y calidad de recepción.

¹⁵ Allanamiento 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.

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 aquéllas, 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 films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado 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.

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 films. 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 films ayudaban momentáneamente a liberar sólo 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 reforzaban los temas de los films, 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 films y a los compañeros que hablaban, un vaso de vino, unos "mates", etc. 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 film 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 dispusiera 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 buscara 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 films, 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 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 balluceante, 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 sólo la exhibición de un film ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad ant imperialista; 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 film intenta de algún modo testimonial y profundizar. El film 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 film 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 film-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 film-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 aquélla se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tienen límites. La proyección de un film-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 aquél 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 un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), 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.

¹⁶ Mao Tse-tung, *Acercos de la práctica*.

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 proscribida 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 instrumentalización del cine, en países no liberados.

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas; no sólo 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*.

Grupo Cine de la Base*



El Grupo Cine de la Base nace a partir de 1969, al calor de las luchas populares contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Su objetivo fundamental es promover la recuperación política de los films en las bases obreras populares. Internamente el grupo divide sus tareas en dos áreas fundamentales: la producción y la distribución. La producción se basa en documentales ligados a los problemas de la clase obrera y campesina. La distribución opera en tres niveles: el sindical, el barrial y el universitario.

El grupo trabaja con esta concepción cinematográfica, desde su origen hasta 1976, que se produce el golpe de estado del general Jorge Rafael Videla.

El 27 de mayo de 1976, uno de los cineastas fundadores del Grupo Cine de la Base, Raymundo Gleyzer, fue secuestrado por las Fuerzas Armadas Argentinas, hasta la fecha no se conoce su paradero. Como consecuencia de la represión desatada por la dictadura militar, el resto de los integrantes del Grupo se ven obligados a abandonar el país y trabajar en el exilio.

La tarea fundamental del Grupo Cine de la Base en el exilio es el apoyo y la solidaridad con el pueblo argentino, en su lucha contra el régimen militar imperante.

Filmografía

1973. *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina*

- *Primer Congreso del FAS*
- *Segundo Congreso del FAS*
- *Los traidores*

1973-1974. *Si no trabajo me matan y si trabajo me matan*

1977. *Las AAA son las tres armas* (Premio de la Fipresci, Festival de Oberhausen, RFA, 1978)

1975-1977. *Las vacas sagradas*

1980. *El compa Clodomiro y la economía*

(Animación) Colaboración con el Grupo Cine Sur (México)

* Nota confeccionada en 1979, revisada por Jorge Denti. Filmografía actualizada en noviembre de 1980.

Nota sobre el Grupo Cine de la Base



El Grupo Cine de la Base, recientemente constituido, comienza su batalla política a nivel cinematográfico, con este su primer film. 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 film 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 construir 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 film: servir de instrumento político en la lucha de clase de los trabajadores.

Cine de la Base. Difusión



partir de agosto de 1973 el Grupo Cine de la Base, que originalmente se había constituido para la realización del film *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 supera 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 films y exhibición de los ya existentes.

Dado que el objetivo fundamental es la recuperación política de los films 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, adhieren 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.

La hora de los hornos

Entrevista a Fernando Solanas

Antonio González Norris



Hasta qué punto consideras que *La hora de los hornos* parte de una nueva y diferente concepción del cine, de su utilidad y necesidad?

☆ De alguna manera uno siempre se resiste a hacer clasificaciones límitadas, ampulosas. Nosotros, en cierto modo, continuamos un viejo camino ya iniciado por otros. En este sentido, hay que mencionar a Fernando Birri con la Escuela Documentalista de Santa Fe. Consideramos que ha sido el aporte más grande del cine argentino; un cine realmente de testimonio, más cierto y más verdadero. Continuamos, pues, una obra ya iniciada. Nuestras necesidades cinematográficas, ideológicas y expresivas nos han llevado a profundizar en esta búsqueda. Nada nace de la nada y el arte y el trabajo intelectual son siempre continuación de trabajos y aportes anteriores. Lo importante es situarse en cada momento histórico con toda la responsabilidad para llevar adelante los aportes ya conseguidos, es decir, no satisfacernos solamente con lo ya conseguido. En este sentido es posible que *La hora de los hornos* tenga un enfoque diferente. En líneas generales podemos decir lo siguiente: partimos de un film en el cual elegimos un público hacia el cual nos dirigimos. No es un film para todos los públicos.

□ ¿A quiénes se dirige concretamente?

☆ *La hora de los hornos* es un film dirigido a aquellos sectores de la población latinoamericana, a aquellas fuerzas que constituyen los núcleos objetivos de la liberación nacional. Esto porque *La hora de los hornos* es un vasto fresco sobre la cuestión nacional y la liberación nacional y social.

La elección de un público supone la imposibilidad de que un cine revolucionario tenga cabida en las estructuras cinematográficas tradicionales. Partimos, por otra parte, de la idea de que América Latina está en guerra de liberación nacional, la vieja guerra que continúa desde los tiempos de Bolívar, San Martín, Sucre, etc., para lograr su segunda y definitiva independencia. Considerando, pues, que Argentina es un país en guerra y que en esta guerra juegan un papel importante los aspectos de tipo cultural, la guerra ideológica, la colonización pedagógica, como instrumentalización preventiva para retardar o impedir el proceso de la liberación, nosotros queremos entrar en esta lucha. La guerra ideológica suple, en primera instancia, el enfrentamiento violento con las fuerzas de la represión. El primer instrumento

represivo es el andamiaje de la superestructura que comienza con la enseñanza primaria, la escuela secundaria, la universidad, los medios de difusión e información, que remplazan con gran eficacia las armas bélicas como instrumento de dominación. A nosotros no se nos tira napalm, pero. . .

En la realidad neocolonial que padecemos existen dos culturas como existen dos fuerzas: las fuerzas de la opresión protagonizadas por nuestras oligarquías y burguesías nativas ligadas al imperialismo y, por otro lado, la gran mayoría de nuestros pueblos que son las fuerzas objetivas de la liberación, aun cuando gran parte de ellas no sean conscientes de la necesidad de su incorporación al propio proceso. Considerando, repito, que existen dos culturas y que el propio sistema, tanto en Argentina como en toda América Latina, ha perdido toda ingenuidad a partir de la Revolución cubana y que la guerra de liberación será prolongada y cruel, nosotros hemos perdido también toda ingenuidad y no podemos seguir perdiendo más tiempo. Por estas razones hemos realizado un film que trata sobre la cuestión nacional y la liberación en Argentina, fundamentalmente, y que incide en los sectores objetivos que participan en este proceso. Esta elección de un público no hubiera sido posible de seguir el sistema tradicional y mucho menos hacer un cine que procura una ideología que tiende a su desalienación total, es decir a su liberación, entendida ésta como su primer y más grande acto de cultura: la revolución, la toma del poder político.

□ ¿Cómo es que se plantea y desarrolla la elaboración de la película?

☆ Lo más difícil para nosotros fue romper con la dependencia estructural, estilística y lingüística que teníamos con el cine europeo en general. Es decir, el problema de hacer un cine que surgiera de nuestra necesidad: un cine de investigación. De investigación, porque el film era para nosotros, sus autores-protagonistas, un instrumento por el cual también íbamos a clarificar nuestras ideas. Y así fue que el film se fue escribiendo, construyendo y filmando, todo simultáneamente, partiendo de las hipótesis de trabajo que teníamos. A tal punto que el montaje fue modificado 6 o 7 veces, las estructuras narrativas docenas de veces, los textos se fueron profundizando, etc. Salimos a filmar un poco como si la película fuera un cuaderno y la cámara una lapicera. Muchas veces llegamos a filmar escenas que no sabíamos dónde las íbamos a colocar, pero que expresaban determinados temas o situaciones que nos intere-

De todos los problemas que tuvimos que afrontar el mayor fue el problema ideológico-estético-formal, fuera de otros más evidentes: el problema económico, la duración —el film es larguísimo y sólo la primera parte tiene cerca de 1 500 tomas contra 700 u 800 de los films tradicionales—; el problema de nuestra actitud como compromiso del intelectual y del artista para con la única realidad viva de nuestros pueblos que son sus luchas. Teníamos, además, en contra nuestra todos los prejuicios que siempre hubo para el cine político, el desprecio por el panfleto, por todo lo que fuera ideología y política en el cine. La explotación capitalista del cine lo reduce a ser, fundamentalmente, un instrumento de evasión. La gran batalla nuestra fue encontrar nuestro propio camino que era el de un cine de investigación, que fuera el equivalente a lo que es el ensayo en literatura o, más precisamente, el ensayo en literatura política. Así llegamos a descubrir la posibilidad de hacer un cine-ensayo que por momentos tiene el nivel de ensayo ideológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos hace historia. Dividimos este ensayo en capítulos-secuencias y a cada uno correspondió una forma y lenguaje diferente. En este sentido, *La hora de los hornos* es un film abierto a todas las búsquedas artísticas.

□ ¿Cómo es que ubican el problema de la búsqueda artística?

☆ Una de las cosas más importantes que debemos comprender nosotros, intelectuales argentinos y latinoamericanos, es que una de las formas del mal llamado subdesarrollo cultural o artístico es la imposibilidad de nuestras "masas intelectuales" de crear categorías propias. ¿Qué quiero decir con esto? Que empecemos nosotros a definir los colores, los objetos, las categorías. Esto es romper con la supeditación, con la servidumbre que imponían desde siempre la crítica y el pensamiento europeos tanto de izquierda como de derecha. Entonces, digámoslo de una vez, el cine es un instrumento y con él se pueden hacer muchas cosas: des-

de el equivalente al volante panfletario que denuncia la tortura de un compañero por la represión, o una huelga, hasta un cine-periodismo de contrainformación, un cine-novela, un cine-teatro, un cine-poesía, un cine-ópera, y también un cine-ensayo. A cada uno de estos "cines" corresponderá, lógicamente, una forma característica. El cine ofrece posibilidades infinitas y debemos tener el suficiente coraje y libertad para crear categorías nuevas y rescatar al cine para los fines que determina nuestra liberación definitiva. "La estética ha de ir deviniendo de las necesidades propias del combate", ha dicho Bertolt Brecht, y esto es válido para lo que queremos hacer.

Así nuestro film está concebido como *cine-acto* o *cine-acción*, más que de expectación. Es un cine que sale a negar al público la categoría de espectáculo. Hasta ahora el cine ha sido concebido como un acto cerrado en el cual el público es sólo espectador, no tiene ningún compromiso para con lo que se le muestra. Es decir, un público anónimo compuesto por individuos de diferentes clases sociales. Como no creemos en esta coexistencia de clases sociales, nosotros elegimos un público que puede tener matices ideológicos, pero que tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social. Y a ese público tratamos de llegar. *La hora de los hornos* les muestra la historia argentina de la cual ellos forman parte, les muestra lo que es el país *ahora* a través de su pasado. Lo que nos interesa es, pues, el momento presente, vivo, en el cual la obra se desarrolla. Éste es el momento de la liberación. Así pretendemos acabar con el arte burgués, ochocentista, que tiene la contemplación como suprema categoría estética, arte cerrado en el cual el que recibe no cuenta. A nosotros lo que nos interesa es el debate, la contestación.

□ ¿Y en cuanto a la estructura misma de la película?

☆ La película está dividida en tres partes o momentos. Un primer momento que en categorías hegelianas sería el "en sí", la realidad objetiva, el país real, la situación que padece y sufre, es el "Neocolonialismo y violencia". Una segunda parte se llama "Acto para la liberación". Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas del pueblo argentino. Y una tercera parte que se llama "Violencia y liberación". Notas, testimonios y debates sobre la violencia y liberación.

Las tres partes tienen diferentes tratamientos porque tienen diferentes objetivos. La primera es una especie de ametralladora o de fusil, es un discurso fundamentalmente emocional. Está concebida para públicos más amplios y conjuga distintos lenguajes: desde pequeños cuentos a secuencias de cine-directo, secuencias de *stop-motion* y documental tradicional. Es un film casi didáctico y dirigido a diversos niveles: desde sectores intelectuales hasta sectores populares más amplios.

La segunda parte, siguiendo con categorías hegelianas, es el "para sí", es, digamos, la acción política que intenta cambiar la realidad. Se resume en una crónica de las luchas políticas argentinas en el proceso de la liberación de las masas argentinas que nosotros creemos arranca en 1945 con la irrupción del proletariado a través del movimiento nacional peronista.

Sobre Raymundo Gleyzer

Declaración del Comité de Cineastas



El Comité de Cineastas de América Latina cumpliendo una de las funciones para las que fue organizado ha convocado a esta reunión que tiene por objeto denunciar la escalada represiva del imperialismo en contra de los trabajadores de la cultura que a través de sus obras han sabido interpretar los anhelos y las luchas de sus pueblos y que en esta ocasión se ven representados por Raymundo Gleyzer, cineasta secuestrado el 27 de mayo de 1976 por la dictadura militar argentina, ignorándose desde entonces su paradero y la suerte por él corrida.

El Comité de Cineastas Latinoamericanos es un movimiento de hacedores de cine comprometidos, como se afirma en la declaración final del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, con el desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y de lucha; con la participación 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; con la denuncia de los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona y promoviéndolo a la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia, y con la defensa y solidaridad en torno a nuestros compañeros torturados, encarcelados y desaparecidos como es el caso de Raymundo Gleyzer.

Hace 10 años el Comité de Cineastas Latinoamericanos se reunió por primera vez, a lo largo del tiempo transcurrido desde entonces el cine latinoamericano ha atravesado por experiencias complejas, difíciles y a veces heroicas en su esfuerzo por existir aun a pesar de lo adversas que puedan ser sus circunstancias. Durante estos años se fue gestando una cinematografía de verdadera identidad continental, con obras que expresan los rasgos comunes de nuestra historia y cultura y de nuestra lucha contra el enemigo común. Desde aquel momento esta cinematografía se definió como políticamente comprometida en el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales. Este nivel de compromiso y el grado de eficacia alcanzado nos ha ganado la solidaridad y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionarios de todo el mundo, pero también el bloqueo, la represión, la desaparición y la muerte.

Este cine que ha sido clandestino o semiclandestino cuando las circunstancias así lo exigen, también es alternativo a las salas controladas por las transnacionales y sus agentes internos, cuando su contenido político y las condiciones existentes en determinado país así

lo demanden y es capaz asimismo de luchar y conquistar espacios en el marco de las relaciones industriales de producción, distribución y exhibición que nos sean propicias.

Es por ello que el enemigo reconoce su dimensión y su importancia y por eso pretende en forma sistemática, destruir físicamente a los cineastas revolucionarios e impedir la difusión de sus obras.

Larga es la lista de los que han caído combatiendo, muchos han sido asesinados, otros permanecen en las cárceles, víctimas de la tortura. Particularmente grave es el caso de Argentina, donde los presos políticos son considerados rehenes por la dictadura, arrancados de las cárceles y fusilados como viles represalias frente al constante accionar de la resistencia popular y donde la junta militar implementa los secuestros y el no reconocimiento de los arrestos y detenciones lo que les permite seguir encarcelando y asesinando, pero ahora, sin asumir la responsabilidad pública de sus crímenes. Ante esta situación, el Comité de Cineastas Latinoamericanos hace un nuevo llamamiento a las áreas progresistas de la cinematografía, a los intelectuales y artistas comprometidos, a los amplios sectores democráticos y al pueblo en general para que se unan a la exigencia planteada a la junta militar argentina, de liberar a Raymundo Gleyzer y a otros cineastas encarcelados.

Esta actitud es una obligación para todo aquel hombre que consciente de su condición de ser humano aspire a vivir en un mundo donde el fascismo y la barbarie hayan desaparecido para siempre, y un límpido sol libertario sea guía en el avance histórico de la humanidad.

Alfredo Guevara, Walter Achugar, Miguel Littin, Carlos Rebollo, Manuel Pérez

Junio de 1976

El Comité de Cineastas Latinoamericanos es un movimiento de liberación de cineastas revolucionarios, como se afirma en la declaración final del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, con el desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y de lucha con la participación como línea de debates y propuestas concretas frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones ideológicas de las explotaciones imperialistas en el plano ideológico con la denuncia de los problemas sociales y humanos del hemisferio latinoamericano en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona y promueve a la conscientización para la lucha por la transformación de nuestra historia, y con la denuncia y solidaridad en forma de nuestras campañas, torturas, encarcelados y desaparecidos como es el caso de Raymundo Gleyzer.

Hace 10 años el Comité de Cineastas Latinoamericanos se reunió por primera vez a lo largo del tiempo transcurrido desde entonces el cine latinoamericano ha atravesado por experiencias complejas, difíciles y a veces dolorosas en su camino por existir sin a pesar de la adversidad que produce sus circunstancias. Durante estos años se ha buscado una conciencia de verdaderas identidades continentales, con otras que expresan los rasgos comunes de nuestra historia y cultura y de nuestra lucha contra el imperialismo. Desde aquel momento en esta cinematografía se definió como política fundamental el compromiso con el cineasta por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo económico y sus agentes culturales. Este nivel de compromiso y el grado de eficacia alcanzado nos ha llevado a solicitar y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionarios de todo el mundo, por tanto, la historia, la resistencia, la denuncia y la lucha.

Este día que se está celebrando a nivel mundial el centenario de la independencia del Uruguay, también es significativo para las transformaciones y las acciones que se están realizando en el mundo y en particular en el Uruguay.

Cronología del cine argentino*

Andrés Insaurralde



1896. El 18 de julio, en el teatro Odeón de Buenos Aires, la primera exhibición cinematográfica con vistas de Lumière. 1897. Se importan cámaras de fabricación francesa. - Eugenio Py filma *La bandera argentina*, brevísimo documental. 1898. En el Hospital de Clínicas porteño se filma una operación. 1900. *Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires*, primer noticiero profesional, producido por Casa Lepage.

- Se inaugura el Salón Nacional, primera sala especializada.
- 1901. *Escenas callejeras*, de Eugenio Cardini, esbozo argumental.
- 1907. Py inicia para Lepage experiencias de cine sonoro con discos.
- 1910. Se estrena *El fusilamiento de Dorrego*, de Mario Gallo, definitivo camino hacia el film de ficción.
- Los festejos del centenario de la Revolución de Mayo suscitan numerosos noticieros y documentales.
- 1914. Hacia el largometraje: Enrique García Velloso filma *Amalia*.
- 1915. Se estrena *Nobleza gaucha*, de Martínez, Gunche y Cairo, el mayor éxito comercial de todo el período mudo.
- Se inicia como director el escenógrafo José A. Ferreyra.
- Martínez y Gunche construyen un "teatro de pose", primer estudio de filmación.
- 1917. Con *Flor de durazno* debuta en la pantalla Carlos Gardel.
- Federico Valle produce *El apóstol*, de Cristiani, Taborda y Decaud, primer dibujo animado de largometraje en el mundo.
- 1918. Se conoce *El último malón*, de Alcides Greca, minuciosa reconstrucción documental en el norte de Santa Fe de un hecho histórico reciente.
- 1919. *Juan Sin Ropa* inaugura el tema de la huelga obrera en el cine.
- José A. Ferreyra asciende a la consideración crítica con *Palomas rubias*.
- Horacio Quiroga inicia la crítica especializada en la revista *Caras y Caretas*.
- 1922. En *La muchacha del arrabal*, de Ferreyra, se incorpora el tango con acompañamiento orquestal durante la proyección.

* Publicada en *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

1923. Se rueda una primera versión filmica de *Martín Fierro*.
1927. Gira internacional de Ferreyra con varias de sus películas.
1931. Se estrenan diez cortometrajes de canciones de Gardel, primera tentativa de cine con sonido óptico bajo la dirección de Eduardo Morera.
- Se estrena *Muñequitas porteñas*, de Ferreyra, primer largometraje con el sistema Vitaphone de sincronización discográfica.
1932. Se construyen en Munro los estudios Lumiton.
1933. Se conocen *Tango* (Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini), respectivamente de Argentina Sono Film y Lumiton; se impone el cine sonoro óptico y se inicia la competición industrial en considerable escala.
- Enrique Larreta intenta un cine de otra jerarquía dramática con *El linyera*.
1935. Debutan en la dirección Mario Soffici, Daniel Tinayre, Manuel Romero, Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía.
1937. Treinta estrenos, entre ellos *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero), *Mateo* (Tinayre), *La fuga* (Saslavsky) y *Viento norte* (Soffici).
- Argentina Sono Film habilita estudios propios en Martínez.
 - Las películas con motivos de tango ganan el mercado latinoamericano.
1938. Anticipo de cine intimista con *Callejón sin salida* (Elías Alippi) y *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos).
- *Tres anclados en París* (Romero) se enfrenta a la censura.
 - *Kilómetro III* (Soffici) alerta sobre un cine social y revela la necesidad de guionistas profesionales.
 - La protección al cine se debate en el Congreso Nacional.
 - Existen veintinueve galerías de filmación, repartidas en la Capital Federal y suburbios.
1939. El costumbrismo familiar culmina en *Así es la vida* (Francisco Mugica) y la tendencia social-folklórica en *Prisioneros de la tierra* (Soffici).
- Con la muerte de José Gola, sorpresiva, se llora a un actor arquetípico del ciudadano medio argentino.
 - Libertad Lamarque y el tango ceden a la estilización en *Puerta cerrada* (Saslavsky).
 - Viene de Hollywood el director Carlos Borcosque (*Alas de mi patria*) e incorpora nuevas disciplinas de trabajo en el set.
1941. *Los martes, orquídeas* (Mugica) inaugura la comedia familiar de tono rosado.
- Con impulsos independientes y de afirmación nacional se funda la productora Artistas Argentinos Asociados por los actores Enrique Muñio, Elías Alippi, Francisco Petrone y Ángel Magaña, el director Lucas Demare y el productor Enrique Faustín. Gravitan en el grupo los escritores Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, y el actor Sebastián Chiola.
1942. Los estrenos ascienden a cincuenta y siete.
- *La guerra gaucha* (Demare) sorprende en el vuelco a un cine histórico y épico de vibraciones contemporáneas.
 - *Malambo* (Zavalía) ahonda el tema poético-social autóctono en proposiciones menos directas.
1943. La falta de película virgen, consecuencia de impotencias político-económicas frente a la segunda guerra mundial, se constituye en amenaza de la industria.
- Soffici refuerza una línea nacional en *Tres hombres del río*.
 - *Safo* (Carlos Hugo Christensen) aporta un matiz erótico y preanuncia una moda internacionalizante.
 - Se incorporan directores extranjeros que huyen de la intolerancia europea, el más importante Pierre Chenal con *Todo un hombre*.
1944. No se disimula la pérdida de mercados extranjeros, evidente el avance del cine mexicano en América Latina.
- Productores y exhibidores se enfrentan en posiciones irreconciliables.
 - Se promulga un decreto de exhibición obligatoria de películas argentinas.
1945. Hay dos películas absolutamente importantes: *La dama duende* (Saslavsky) y

Pampa bárbara (Demare en codirección con Hugo Fregonese).

– Se desatan guerras intestinas entre los productores.

1947. Se acentúa la recurrencia a temas extranjeros.

– El Congreso Nacional convierte en ley 12.999 el decreto de protección al cine argentino.

1948. Contracaras de autenticidad en dos grandes éxitos: el melodrama en *Dios se lo pague* (Luis César Amadori) y la frescura cotidiana en *Pelota de trapo* (Torres Ríos).

– Ilusión de descentralización industrial: Film Andes construye estudios en Mendoza.

1949. Se cierran varios estudios y proliferan películas de bajo presupuesto.

– Hugo del Carril debuta en la dirección: *Historia del 900*.

– En estilo semidocumental sorprende *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese.

– Raúl Alejandro Apold es nombrado titular de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación, y consolida su control sobre la actividad cinematográfica.

1950. Se aumentan los subsidios a la producción, hay más estrenos nacionales y aumenta la obligatoriedad de exhibición mientras se acentúa la pérdida de mercados exteriores.

– Debuta Leopoldo Torre Nilsson codirigiendo con su padre Torres Ríos la versión de una novela breve de Adolfo Bioy Casares: *El crimen de Oribe*.

– Laboratorios Alex levantan una modernísima planta.

1951. Demare brinda una notable crónica naturalista: *Los isleros*.

1952. Dejan de producir EFA y Estudios San Miguel. Se produce la quiebra de Emelco.

– *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril) se inscribe entre los clásicos del cine argentino y obtendrá repercusión internacional.

– En el género policial sobresalen *Si muero antes de despertar* (Christensen) y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto).

– Apoteosis del cine erótico-policial con *Deshonra* (Tinayre).

– Se refuerza la protección a los noticieros.

– Primera experiencia en color, sin resultados felices: *El gaucho y el diablo*, del italiano Ernesto Remani.

1954. La censura arrecia: se desautoriza el proyecto de una biografía de Florencio Sánchez, debido a roces diplomáticos con Uruguay.

– Torre Nilsson dirige *Días de odio*, versión de un cuento de Borges.

– El realismo de Soffici sobresale en *Barrio gris*.

– La habitualidad del espectáculo cinematográfico sufre el sacudón de la incorporación del número vivo.

1955. La renuncia del "zar" del cine Apold es un aspecto de la crisis cinematográfica.

– El caos envuelve a las fuerzas vivas del cine, entre contradicciones intestinas y contradicciones oficiales.

– Invitado, el gran director mexicano Emilio Fernández dirige: *La Tierra del Fuego se apaga*.

– Debuta en la dirección Fernando Ayala con *Ayer fue primavera*.

– El cine en color avanza con *Lo que le pasó a Reynoso* (Torres Ríos).

1956. Los representantes del cine se dividen, se enfrentan y después se reunificarán.

– Se libera el comercio de la película virgen, cuya manipulación había sido uno de los resortes de la discriminación estatal.

Se acentúa el enfrentamiento de la producción con la exhibición.

– Después de trabajosas coincidencias surge el decreto-ley 62/57.

1957. En virtud de la nueva ley se organiza el Instituto Nacional de Cinematografía.

– El estreno de *La casa del ángel*, de Torre Nilsson, entre resistencias, elogios y una posterior consideración internacional, constituye un acontecimiento.

1958. La política del Instituto Nacional de Cinematografía inaugura una nueva era favorable al nuevo cine.

– Fernando Ayala sobresale con el impacto de *El jefe*.

- El veterano Soffici sorprende con *Rosaura a las diez*.
- 1959. Se realiza en Mar del Plata la primera edición del Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina, organizado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos.
 - *La caída*, de Torre Nilsson, se incluye entre los diez mejores films del año en todo el mundo según la crítica británica.
- 1960. Torre Nilsson se consolida con *Fin de fiesta*.
 - Se afianzan nuevos directores: José A. Martínez Suárez (*El crack*), Simón Feldman (*Los de la mesa diez*), Enrique Dawi (*Río abajo*), Lautaro Murúa (*Shunko*).
- 1961. Se reglamenta el fomento al cortometraje.
 - El "nuevo cine argentino" se afianza con *Alias Gardelito* (Murúa) y *Tres veces Ana* (David José Kohon).
 - Debuta en la dirección René Mugica con *El centroforward murió al amanecer*.
 - Inquieta un decreto reglamentario de formas de censura.
- 1962. Mientras producción y exhibición se hostilizan, el nuevo cine se jerarquiza con *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn) y *La cifra impar* (Manuel Antín).
 - Gran impacto de *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica) sobre el cuento de Borges.
- 1963. Nuevo avance de la censura con el decreto 8205/63.
 - Contradicción de proposiciones: mientras *La Cigarra no es un bicho* (Tinayre) inaugura una picaresca erótica, sobresalen otras metas en *La terraza* (Torre Nilsson), *Paula Cautiva* (Ayala), *Circe* (Antín) y *La herencia* (Ricardo Alventosa).
- 1964. Se trata de imponer el sistema proporcional de exhibición obligatoria: el "6 a 1", una película argentina cada seis extranjeras. No prospera.
- 1965. Acontecimiento mayor: la revelación del actor Leonardo Favio como director con *Crónica de un niño solo*.
 - Otro film contestatario: *Pajarito Gómez*, de Kuhn.
 - Expresión inusual: la puesta en escena con medios filmicos en *El reñidero*, de René Mugica.
- 1966. Nueva apertura a una temática erótico-picaresca con *Hotel alojamiento* (Ayala).
- 1967. *El romance del Aniceto y la Francisca* (Leonardo Favio) es un bello film poético.
 - El gran director español Luis García Berlanga filma la coproducción *Las pirañas*.
- 1968. Debutan en la dirección Juan José Jusid (*Tute cabrero*), Héctor Olivera (*Psexoanálisis*) y Nicolás Sarquis (*Palo y hueso*).
 - Éxito masivo de la versión de *Martín Fierro* por Torre Nilsson.
 - El gobierno militar promueve una nueva ley de cine.
- 1969. Fuera de la órbita comercial se difunde un film notable: *Hermógenes Cayo* (Jorge Prelorán).
 - Debutan los directores Alberto Fischerman (*The players versus ángeles caídos*) y Ricardo Becher (*Tiro de gracia*).
 - Manuel Antín aporta una versión de *Don Segundo Sombra*.
 - Culminación en la filmografía de David José Kohon: *Breve cielo*.
- 1970. Se realiza la última edición del Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata.
 - Torre Nilsson filma *El Santo de la Espada*.
 - Debutan los directores Raúl de la Torre (*Juan Lamaglia y señora*), David Stivel (*Los herederos*) y Néstor Paternostro (*Mosaico*).
- 1971. Nuevos directores: Jorge Cedrón (*El habilitado*), Mario David (*El ayudante*), Carlos Borcosque hijo (*Santos Vega*), María Herminia Avellaneda (*Juguemos en el mundo*), Edmundo Valladares (*Nosotros los monos*), Mario Sábato (*Y que patatán y que patatán*).
 - En la Capital Federal se funda el Museo Municipal del Cine, posteriormente denominado "Pablo Cristian Ducrós Hicken".
 - Las exhibiciones marginales del cine underground concitan nutridas concurrencias,

en especial con la trilogía *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino.

1972. *Juan Manuel de Rosas* (Manuel Antín) apunta al revisionismo histórico.

– Éxito de *La mafia* (Torre Nilsson).

– *Mil intentos y un invento* (Manuel García Ferré), largometraje de dibujos animados.

1973. Una nueva ley modifica parcialmente la ley de cine vigente.

– Éxitos de público y crítica: *Los siete locos* (Torre Nilsson) y *Juan Moreira* (Favio).

– Cine político: se estrena la primera parte de *La hora de los hornos* (Solanas-Getino) y *Operación masacre* (Cedrón).

– Hugo del Carril asume como director del Instituto Nacional de Cinematografía.

– La censura decrece sensiblemente al asumir Octavio Getino como titular del Ente de Calificación Cinematográfica.

1974. Renuncia Del Carril al Instituto Nacional de Cinematografía. Lo reemplaza Mario Soffici.

– Los films argentinos obtienen considerable éxito, monopolizando en la Capital Federal las principales salas.

– Se inician en el largometraje Gerardo Vallejo (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*), Julio Ludueña (*La civilización está haciendo masa y no deja oír*), Ricardo Wullicher (*Quebracho*), Oscar Barney Finn (*La balada del regreso*), Sergio Renán (*La tregua*).

– *La Patagonia rebelde* (Olivera) se estrena con éxito tras reparos del Ejército.

– Éxito de *Boquitas pintadas* (Torre Nilsson).

– Se acentúa la ofensiva de la censura, al asumir Miguel Tato la dirección del Ente.

1975. Varios films nacionales se enfrentan con la censura.

– Decrece el optimismo de la industria con el alejamiento de Soffici del Instituto.

– Debut del director Juan José Stagnaro (*Una mujer*).

– Entre el éxito y la calidad: *Nazareno Cruz y el lobo* (Favio), *La Raulito* (Murúa), *La hora de María y el pájaro de oro* (Kuhn).

1976. La censura prohíbe *Piedra libre* (Torre Nilsson) que se estrenará después por favorable fallo judicial.

– Interrumpido el orden constitucional, el gobierno militar establece las "pautas temáticas" más restrictivas de toda la historia del cine argentino.

1977. Comienza a decrecer la producción.

– Se rematan los estudios de Argentina Sono Film.

1979. Debutan los directores Alejandro Doria (*Proceso a la infamia*), Jorge Zuhair Jury (*El fantástico mundo de la María Montiel*), Adolfo Aristarain (*La parte del león*).

– Entidades del quehacer filmico se agrupan en el Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino, frente a la restrictiva política oficial.

1979. Notable impacto de *La isla*, de Doria.

1980. Debutan en el largometraje los directores Clara Zappettini (*Buenos Aires, la tercera fundación*) y Carlos Orgambide (*Queridas amigas*).

– Éxito de *El infierno tan temido*, de Raúl de la Torre.

1981. Directores debutantes: María Luisa Bemberg (*Momentos*), Carlos Otaduy (*Mientras me dure la vida*), Eliseo Subiela (*La conquista del paraíso*).

– Éxito de *Tiempo de revancha*, De Aristarain.

1982. Nuevos directores: Javier Torre (*Fiebre amarilla*), David Lipszyc (*Volver*).

– Se estrena *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (Sarquís), realizado entre 1972 y 1977.

1983. Se reitera el bajísimo índice de producción del año anterior.

– Intentos de apertura temática en *El arreglo* (Ayala), *El desquite* (Juan Carlos Desanzo), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno), *Espérame mucho* (Jusid).

Para seguir resistiendo*

Fernando Birri

La ideología la hemos hecho
 sangre
 saliva
 esperma
 muertos
 exilio
 resistencia.
 Violenta, serena
 liberación
 del hambre

de la conciencia.
 El problema ahora
 es el lenguaje
 una revolución
 que no revoluciona
 (permanentemente)
 sus lenguajes
 alfabetos
 gestos
 miradas
 involuciona o muere.



uestro cine, nuestras vidas, son un acto, una semilla, una flor, un carnal fruto de resistencia poético-política. Cuando digo nuestro cine, nuestras vidas, no estoy usando la retórica de una primera persona en plural: todo lo contrario, estoy usando el plural del pueblo y de los cineastas del pueblo. Esa resistencia poética se llama en cine Nuevo Cine Latinoamericano.

Esa resistencia política tiene todos los nombres, apellidos y sobrenombres de ya cuatro generaciones de cineastas latinoamericanos que viven, conviven y han muerto por ese cine. Y reviven en la imaginación colectiva, como Glaúber Rocha, Saúl Yelín, Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Jorge Miller, Vlado Herzog, y tantos otros, entre los que no pueden faltar y no faltan, aquellos dos adolescentes proyccionistas cubanos, que en el alba de la Revolución fueron asesinados por los contrarrevolucionarios, cuando con su camioncito de las unidades móviles del ICAIC, iban por los caminos de la Ciénaga a mostrar el cine a otros compañeros, por primera vez. A todos ellos, aquí y ahora, decimos: presentes.

A casi cien años de la invención de este "juguete mecánico".

Abuelos Lumière
 abuelo Méliès
 abuelo Edison
 reciban
 este Nuevo Cine Latinoamericano
 uno en la diversidad
 diverso en la unidad.
 Un entero continente
 expresa su visión
 su delirio
 de magma y nieve
 su indignado temblor
 —pongamos la cámara a la altura
 del ojo de un hombre—
 su transfiguración.

* Intervención al recibir la medalla Fcix Varela, durante el VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en La Habana, Cuba, publicado en *Brecha*, año I, núm. 38, Montevideo, Uruguay, 11 de julio de 1986.

Porque así como, confieso, ya no sé más donde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución. Y alguna vez también dije que el acto que transforma la cosa en otra cosa, "la metáfora viva, es la revolución". Porque muchas veces me pregunté si había un denominador común para esta multiplicación de peces y de panes y de fotogramas de nuestro Nuevo Cine Latinoamericano. Y reflexionando sobre las infraestructuras de nuestro subdesarrollo económico, que una inaceptable deuda externa quiere hacernos aparecer como fatalidad, sobre nuestras carencias tecnológicas, entre las cuales hay que incluir urgentemente el desafío de la imagen electrónica, sobre la necesidad impostergable de la formación de cuadros técnicos y artísticos, del Río Bravo a la Patagonia, reinventando métodos y soluciones alternativas, respetuoso de la complejidad y diversidad de nuestras sobreestructuras histórico-culturales, he creído encontrar una respuesta en la energía de nuestra imaginación liberada y liberadora. En la teoría y praxis de una poética de transformación de la realidad. Una poética crítica, una poética de la liberación. Así también hemos aprendido que lo útil es bello, que la belleza es útil.

"Cada error en la interpretación del hombre, comporta un error en la interpretación del universo", es la clave que nos han legado los viejos alquimistas. Y en la interpretación de la historia —actualizaría por mi parte—. "Y es, por lo tanto un obstáculo a su transformación." A las infinitas interpretaciones de ese arcano, corresponde también hoy el verbo de la teología de la liberación. No hay arte sin misterio, y sin los ácidos del revelado.

Hace ya varios años mi hermano Nelson Pereira dos Santos me decía: "hasta ahora hemos usado el cine para enseñar, usémoslo ahora para aprender", del barro al oro, de la "estética del hambre" al hambre de una estética subversiva, del fotograma a la vida, esta es la grande arte en cuyo horno estamos ardiendo. "Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas", dijimos hace más de un cuarto de siglo, exigiéndonos la concientización de un espectador activo. "Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película cuando termine de hacerla", hoy decimos, autoconcientizándonos. En el baño de mercurio del tiempo, disuelto en la memoria colectiva de su pueblo, el cineasta latinoamericano no transmutará la historia, si no transmuta su visión interior, la imagen anticipatoria, lúcida y solidaria, de militantes en el futuro de esa historia.

Pertenezco a una generación nacida bajo la Cruz del Sur, que en la maduración de su conciencia estética y política agregó una nueva estrella con destellos blancos, azules y rojos, que alumbraba el nacimiento del Primer Territorio Libre de América: Cuba. "Nuestro enemigo no es el arte abstracto, sino el imperialismo", supo decirnos el jefe de esa revolución, comandante Fidel Castro, en aquellos primeros años. Y agregó: "Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada." Esta extrema, total, inédita, hasta entonces, libertad de expresión creativa revolucionaria es la que definió la buena suerte de los artistas y del arte de esta segunda mitad del siglo en nuestro continente latinoamericano. Y en el caso específico de nosotros, cineastas, nuestra unidad —que es nuestra fuerza— en nuestra diversidad de búsquedas, experimentaciones y propuestas. Flor siempre viva en su apertura, que hace de nuestro nuevo cine latinoamericano el movimiento que más décadas ha resistido en la historia del cine y el primer movimiento continental de dicha historia. Y que al abrir acelerado de su corola incorpora los temas contemporáneos de la nueva calidad de la vida, los nuevos pétalos de la mujer, nuestras compañeras cineastas, de las minorías oprimidas social y sexualmente, del video democrático, y también la defensa de las hojas de pacífico verde que se movilizan para detener el huracán atómico.

El nuevo cine latinoamericano

es hoy una realidad

pero

pero

pero

hace veinticinco años

era una utopía.

¿Cuál la nueva utopía?

decía en ese mismo poema, escrito en un frío exilio, años atrás. El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano nos da la respuesta: la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, reunión de cineastas de África y América Latina, reuniones de secretarios de sindicatos y asociaciones de cineastas, de distribuidores de cine alternativo, de directores de festivales, de revistas de cine, de cinematecas, de especialistas en medios de comunicación, de los jefes de cinematografías del continente, asamblea de la Federación Internacional de Cineclubes, seminario sobre la situación actual del cine en Asia, África, América Latina y Europa occidental, vuelo de nuestra identidad nacional, regional, continental, hacia el horizonte del Tercer Mundo. Resumiendo: la segunda fundación de la utopía.

Mi pobre y viejo corazón, al recibir esta inesperada condecoración Félix Varela, necesita, para seguir resistiendo, apretar junto a sí el corazón de su santo hermano Nelson Pereira dos Santos; el de los compañeros cubanos de *El méjano*, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip, el corazón de todos los cineastas latinoamericanos, presentes y distantes, y sobre todo, apretar, sobreimprimir sobre este corazón, y su esperanza, los corazones de las más jóvenes generaciones de cineastas que lo sobrevivirán pulsando a 24 fotogramas por segundo en el siglo XXI.

Agua para la sed. Pan para el hambre. Fuego para el frío. Luz para el nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano.

BOLIVIA



Testimonio en Mérida (Venezuela)*

Jorge Sanjinés



Bolivia es un país de montañas, de valles, de cerros, . . . dentro de todo es una provincia más de este gran continente del hambre que es América Latina. Allí viven 4 millones de hombres, el 70% de estos 4 millones son indios. Bolivia es un país de indios; el otro 30% se compone de mestizos y blancos.

Los cineastas que empezamos a hacer cine en Bolivia, nos preguntamos a quién deberíamos dirigirnos en este país. ¿A los blancos, que dominan el país, que han heredado de los conquistadores españoles el derecho que se han otorgado a sí mismos de explotar? ¿A los mestizos, o a la mayor parte del pueblo? A un comienzo creíamos que era más importante dirigirnos a la gente intelectual, al estudiante de las ciudades, a la clase media. Y entonces comenzamos a hacer algunas películas con la intención de mostrar problemas del país, de hacer testimonio sobre sucesos. Sobre hechos dramáticos de la realidad social de Bolivia e hicimos algunas películas que ustedes han visto, aquí han visto dos: *Aysa!* y *Revolución*, pero creemos que eso no es suficiente. Creo que ahora debemos entrar en otra etapa y que ahora debemos dirigirnos a la mayoría, porque es la mayoría la que debe liberarse. Porque nos hemos dado cuenta nosotros que no es la minoría a la que debemos dirigirnos, que es minoría satisfecha y en el fondo no le interesa ese tipo de problemas. Pero el problema era cómo dirigirnos; entonces pensamos que había que investigar un poco en la mentalidad de pueblo, había que hacer seguramente otro tipo de cine. Esta mañana alguien en la mesa redonda, creo que fue el compañero Handler del Uruguay, había dicho que era necesario, dijo que había que buscar un lenguaje más simplificado, que estuviera a la altura de la comprensión de las clases mayoritarias.

No quería decir eso que había que subestimar la capacidad de captación del pueblo; no, lo que había que hacer entonces era alejarse de los moldes europeos. De las fórmulas de hacer cine en esa forma y entonces había que buscar otro camino y por lo tanto había que conocer más a la gente. Para nosotros eso todavía no está logrado, desde luego, estamos empezando, tenemos que tener en cuenta que el pueblo indio en Bolivia tiene una mentalidad diferente, tiene un modo de pensar distinto, tiene una cultura de raíces antiguas diferentes. Para los occidentales, por ejemplo, les es muy difícil entender el teatro Kabuki, para

* Intervención en la I Muestra de Cine Latinoamericano, Mérida, Venezuela, 1968, publicada en *Cine del Tercer Mundo*, núm. 1, Montevideo, Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, octubre de 1969.

los japoneses no; son dos pueblos diferentes. Y eso ocurre también en Bolivia, el pueblo indio es absolutamente diferente, tiene otro modo de pensar y de captar, entonces hay que investigar en los engranajes de ese pensamiento, que es diferente al pensamiento occidental. *Ukamau* que ustedes han visto esta noche, es un primer intento de esa búsqueda. En Europa una crítica escribió en un periódico que *Ukamau* venía de la prehistoria, dijo que no encontraba ninguna relación con el cine europeo y la película boliviana que eran... "cuadros". Bueno, fue la mejor crítica que nosotros recibimos, precisamente estábamos buscando eso y no creo que lo hemos logrado, estamos en los albores de ese descubrimiento que se realiza. Sin embargo en Bolivia la película fue vista y recibida por la gente del pueblo; la gente de la clase media, el profesional, la burguesía, la alta burguesía, la pequeña burguesía, no asistieron a ver la película. En primer lugar, para ellos una película boliviana debería ser mala, además ;era una película que trataba sobre el indio!, ;hablaba en aymará!, ;era una especie de insulto para ellos! de toda suerte que no fueron. Pero eso no importó en realidad, porque la película se dio en Bolivia y la vieron algo así como 250 000 personas. De todos modos hemos logrado una compensación.

Quisiera referirme ahora al cine documental. En esta muestra tan importante que se realiza en Mérida, hemos tomado contacto con un grupo de películas patéticas verdaderamente, la mayor parte de las películas con que me he encontrado aquí son películas hermanas en su dolor. Plasman y están mostrando, minuciosamente, que todos compartimos iguales problemas de hambre, de miseria, de mortalidad infantil y otras cosas...

Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas (incluyendo desde luego las nuestras) están en la etapa del testimonio de "mostrar" esos problemas. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa, existen ya suficiente número de estas películas, que están circulando en las universidades en América Latina, en grupos que se interesan por ver y conocer este tipo de cine. Pero, ;y el pueblo? Es decir, ;podemos nosotros hablarle al pueblo de su propio dolor? No. El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modo que estas películas para el pueblo... significan poco. Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar quiénes son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo, eso debemos hacer. Algunos ya han comenzado a hacerlo. Y entonces sí al pueblo le va a interesar ver esos films. Porque al pueblo le va a interesar conocer, explicarse cómo ocurre, por qué sufre su miseria; no basta con que se vea retratada su miseria, si él, como dije ya, bien sabe que es pobre, lo importante es mostrar quiénes son los culpables, cómo se opera la explotación, cuáles son sus fines; qué medios está tomando, por qué está interesada la opresión en la despersonalización de los pueblos, por qué quiere borrar la identidad, por qué quiere eliminar la cultura de los pueblos, esos fenómenos yo creo que al pueblo le interesan. Como le interesarán al pueblo aquellas películas que le hablan de sus propios valores, que exaltan las cosas positivas que tiene el pueblo. Y además... debemos apresurarnos porque cuanto más ricos y numerosos son los representantes de la explotación, más pobres y más enfermos son los pobres.

Eso es todo lo que quiero decir.

CINE INDEPENDIENTE

Jorge Sanjinés

En América Latina sólo se puede hablar del cine independiente. Son muy optimista con relación al desarrollo de éste. Lo vi adquirir cuerpo en Mérida (Venezuela) en 1968 durante la primera muestra de Cine Latinoamericano. Allí, por primera vez, se reunieron a ver las obras y

* *Letras Bolivianas*, núm. 8, La Paz, Bolivia, 1970.

a discutir sus problemas los cineastas independientes más importantes de cada país. Fue un encuentro importante y decisivo. Allí descubrimos que aunque aisladamente, sin conocernos, estábamos todos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber. Comprendíamos que cada uno en su respectivo país, tendría poco tiempo para denunciar la miseria, analizar sus causas, combatir la confusión, informar sobre lo que deliberadamente se oculta al pueblo, exaltar y contribuir a rescatar nuestra personalidad cultural, etc., tareas urgentes e indispensables que significaban crear conciencia de liberación.

No podíamos admitir la línea de un arte no comprometido, estetizante, ajeno a la quemante realidad social; por lo demás, nadie allí ignoraba que esa posición es la financiada por las numerosas agencias de la CIA, por las organizaciones culturales que reciben directa o indirectamente sus fondos, con el encargo de fabricar intelectuales puros, menesterosos de la inteligencia que predicán el universalismo y que lucen la higiénica consigna del *qué me importa metafísico* en pleno continente del hambre.

En Mérida, en representación del grupo Ukamau, propuse pasar de la etapa defensiva —consistente sólo en denunciar el estado de miseria de nuestros pueblos—, a una etapa más agresiva, a una etapa ofensiva, es decir, a denunciar a los causantes de ese estado de miseria, a señalar a los culpables y a explicar las estructuras de la explotación hasta llegar a acusar, individualizando, al imperialismo y a sus cipayos. *Yawar Mallku* es el fruto de esa posición.

A fines de 1969, se llevó a cabo el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar. Allí, todos juntos, nuevamente pudimos comprobar el resultado de las mesas redondas realizadas en Mérida un año atrás y así mismo los resultados de la cooperación de grupos y cineastas de países hermanos. *Yawar Mallku*, por ejemplo, se procesó, en parte, en Buenos Aires, gracias a la cooperación de compañeros cineastas uruguayos y argentinos del grupo Renacimiento.

Cabe subrayar el avance logrado en un solo año: en Mérida se proyectaron ocho películas de largometraje independientes.

Durante la muestra de Viña del Mar los largometrajes independientes sumaban 40.

Actualmente se están dando los pasos para conseguir la circulación y difusión de esos films, a fin de que cada una de las películas trascienda sus fronteras y alcance a públicos del continente interesados en una problemática común.

Antecedentes históricos del cine social en Bolivia*

Jorge Sanjinés



Bolivia es un país de historia turbulenta, es una nación que pugna por poseer su propio destino impedida por la agresión imperialista y por la enajenación de una clase dominante enemiga de su propio pueblo, al que no solamente explota sino también desprecia racialmente. La verdadera Bolivia existe en la clandestinidad; vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador, pueblo que ha tejido una extraordinaria historia de coraje, de dignidad y de lucha por la libertad. La clase dominante de ascendencia española ha sido expulsada del poder en más de una oportunidad y ha recuperado su dominio, principalmente gracias al apoyo económico y policial que le ha prestado el imperialismo norteamericano. Han sido los nexos profundos con la metrópoli y los determinantes intereses sobre nuestras materias primas y nuestra posición geopolítica, factores principales para que se dé este apoyo interesado. Sin embargo, el pueblo boliviano ha resistido de diferentes maneras, y cuando no ha podido salir a las calles y campos a conquistar sus armas ha continuado elaborando su propia cultura de manera tenaz y obstinada en contraste con la clase dominante que habla castellano y piensa en norteamericano. La clase obrera de Bolivia, considerada entre las más brillantes y experimentadas del continente, ha continuado su avance y es hoy día el principal frente de resistencia al poder fascista.

Hemos querido dar este cuadro breve porque el cine militante en Bolivia nace, precisamente, como resultado de un proceso revolucionario que convulsionó nuestro país, un proceso que cambió por un breve período las relaciones de producción en favor del pueblo y ha sido como resultado de ese proceso que se ha creado una sensibilidad social a nivel de los intelectuales que comprometieron su trabajo con los intereses del pueblo.

En 1952, después de terrible lucha, el pueblo de Bolivia derrota a la oligarquía. En las calles de La Paz y Oruro mueren miles de personas. Obreros, campesinos y un sector de la pequeña burguesía organizados por un partido nacionalista que expresó los anhelos populares en las consignas de reforma agraria, nacionalización de las minas, voto universal, toman el Palacio de Gobierno y empiezan un proceso que en sus primeros años se realiza prácticamente por las vías del poder popular. El último desfile del ejército de la oligarquía se produ-

*Extractos de la ponencia presentada por Jorge Sanjinés al simposio del 33 Congreso de la Federación Internacional de Archivos del Film, FIAF, en junio de 1977.

ce en la plaza principal: los oficiales prisioneros desfilan con las gorras al revés, detrás vienen los obreros y campesinos armados. Para quien en aquellos años tenía conciencia del grado de explotación y sufrimiento padecido por esos campesinos y obreros, cuyo promedio de vida era de sólo 27 años, alcanzaba una notable significación aquella escena delirante. Se crearon las milicias populares y el ejército tradicional fue eliminado. Los campesinos ayudados por los mineros, y guiados por sus propios dirigentes, se lanzan a recuperar sus tierras y sienten que han concluido los casi quinientos años de esclavitud iniciados por la colonización española. En los actos la vanguardia pequeñoburguesa es sobrepasada por las masas y debe someterse con frecuencia al desborde de los dirigentes populares. Una gran euforia se vive en aquellos dos primeros años. Se liquida el latifundio y muchos latifundistas que no alcanzan a huir deben enfrentar los juicios populares.

Esos primeros años de alegría revolucionaria, al margen del caos en el seno del poder, mostraron la capacidad de organización del pueblo boliviano y la ausencia de rencor del campesino, que no obstante los siglos de oprobiosa explotación que lo había reducido al estado de esclavitud, mostró tolerancia y abundante bondad con sus opresores. Es verdad que en muchas haciendas los campesinos liberados se comen las vacas de raza, pero es verdad también que su hambre es milenaria y que esas vacas mejor tratadas que ellos les merecen justa inquina. Y es verdad también que los campesinos se organizan y ponen en práctica sus tradiciones colectivistas y pueden así, en esos dos primeros años, construir más de 600 escuelas rurales y cerca de 200 caminos sin apoyo estatal: faltaron los maestros que ese estado no pudo suplir.

Aquello no pudo durar mucho: las limitaciones de la pequeña burguesía dirigente que sólo podía avanzar el proceso hasta los límites de la revolución democrático-burguesa; las maniobras del imperialismo yanqui que empobreció al gobierno mediante bloqueos parciales y obtuvo, en concomitancia con la oligarquía que controlaba en el exterior las fundiciones de estaño, la baja del precio del mineral, fueron debilitando el proceso, y la revolución de 1952 se vio cercada por la angustia económica, la corrupción y la propia inocencia política del pueblo y sus dirigentes que no tuvieron una idea temprana del poder alcanzado y cedieron posiciones a la pequeña burguesía, que terminó por pactar con el imperialismo y entregarle el país. Ha quedado, sin embargo, la experiencia, y es por eso que hoy día la clase obrera de Bolivia no sólo tiene coraje sino madurez.

El cine social de Bolivia

En ese ambiente de luchas, en esos años de euforia popular, de movilizaciones masivas en los que los cineastas ven actuar y protagonizar la historia al verdadero pueblo, creemos que nace y se forja el cine social de Bolivia, que más tarde habría de dar lugar al cine militante boliviano.

Entre los primeros documentales de importancia que se hacen en Bolivia, a través del organismo oficial creado por el gobierno revolucionario en 1952, es decir el Instituto Cinematográfico Boliviano, podemos encontrar imágenes que registraron momentos claves de la movilización popular: la presencia de miles de campesinos de todo el país que, armados, vigilan en los campos de Ucureña la firma del decreto de reforma agraria; los desfiles de los bravos y temidos mineros que envueltos en bandos de cartuchos de dinamita portan las armas arrebatadas al ejército de la oligarquía. . .

Esas películas fueron realizadas por personas que hasta ese momento conocían muy poco de cine y que sólo intentan producir material de propaganda política; sin embargo sus imágenes están llenas de la presencia jubilosa del pueblo.

En esa Bolivia efervescente de los años que se suceden al triunfo popular de abril de 1952, más concretamente en la década de 1950, la actividad cinematográfica era mínima. Los cineastas, entre guionistas y camarógrafos, no pasan de diez personas. Pensamos que sus películas más importantes no habrían sido posibles sin ese proceso político social. Su visión

corresponde a la de un país que comienza a buscarse en el seno mismo del pueblo y su cultura.

El cine militante de la actualidad encuentra su más claro origen en esa etapa. Y aunque posteriormente se dio un retroceso popular en el control del poder, se abrieron y consolidaron las ideas y posiciones antimperialistas que tuvieron su origen práctico entonces. A medida que gobiernos posteriores traicionan los postulados nacionalistas y revolucionarios de abril, la ideología revolucionaria continúa su avance y la necesidad de plantear una liberación antimperialista preside las tareas revolucionarias. Como resultado de esta evolución se desarrolla un cine revolucionario que orienta sus obras dentro de la lucha antimperialista.

Síntesis argumental de los films del grupo Ukamau*



Revolución, 1962, cortometraje en blanco y negro, 35 mm-16 mm, 10 minutos

utilizando imágenes, música y sonidos naturales esta película se basa en el montaje para mostrar las condiciones de miseria y explotación del pueblo boliviano. Hombres y niños buscando alimento entre las basuras, cargadores transportando sobre sus espaldas gigantescos bultos, mendigos, constructores afanosos de ataúdes de niños. Una manifestación de protesta reprimida brutalmente por la policía. Presos obreros que son fusilados.

Su entierro y la sublevación que se gesta silenciosamente y que estalla con el grito de una sirena de fábrica. Manos que cogen palos, piedras y fierros y que conquistan las armas atacando y desarmando soldados. El enfrentamiento armado del pueblo con el ejército masacrador. Sobre el rostro de los niños que interpelan con sus miradas tristes al espectador se escuchan los disparos, el tableteo de las ametralladoras del combate, surgiendo de esta manera la ineluctabilidad de la lucha armada como medio para remediar el presente y garantizar el futuro de esos niños de pies descalzos.

¡Aysa!, 1965, cortometraje en blanco y negro, 35 mm, 20 minutos.

Un minero boliviano perteneciente a la condición de pirquiñero (trabajador independiente que extrae mineral en los parajes peligrosos y abandonados de minas consideradas agotadas por las empresas) lucha por conseguir algo de mineral perforando la roca con sólo un cincel y martillo. Empeña sus últimas pertenencias para comprar la dinamita, mientras su mujer y niño deben enfrentar el desalojo que el dueño de la vetusta pieza exige con ayuda de la policía. La explosión en la que el pirquiñero cifra toda su última esperanza desata un derrumbe que lo sepulta. El grito desesperado de su hijo mayor que lo asistía y que escapa ileso impulsa la acción solidaria de otros trabajadores que acuden al rescate. Su cuerpo moribundo es sacado dificultosamente y, sorteando peligrosos abismos y terreno deleznable, lo transportan mientras su mujer limpia de la tierra el rostro herido con extraña ternura. Sobre el conjunto imponente de rocas y montañas se eleva el martilleo angustioso de miles de pirquiñeros luchando por la vida y contra el hambre.

Esta película también utiliza solamente imágenes, música y sonidos de ambiente.

* Tomado de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y prácticas de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1979.

Ukamau, (;Así es!) 1966, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 75 minutos

Filmada en la Isla del Sol, en el Lago Sagrado de los Incas (Titicaca), narra la historia de una venganza. Sabina, esposa abnegada del campesino indio Andrés Mayta es violada y asesinada por el traficante y rescatador de productos agrícolas Rosendo Ramos. Antes de su fatal encuentro con Ramos, Sabina despide a Andrés que se aleja cruzando el lago hasta el pueblo que está en la otra orilla y donde se realiza una concurrida feria campesina. Sabina busca agua, atiende a los pocos animales que la pareja tiene, se aseca y trabaja la tierra. Cuando llega Ramos a buscar al marido para adquirir sus productos protesta al ser informado que Mayta partió a venderlos directamente en la feria. Convencido de que la ausencia del marido será prolongada viola a Sabina. En los esfuerzos de ésta por resistir al violador recibe dos golpes mortales. El criminal escapa a tiempo y se cruza en el camino con el esposo que, ignorante del drama, camina tocando una bella melodía en su quena. Oculto entre las rocas para evitar a Mayta, la música de la flauta india marca su memoria. Andrés descubre el sombrero botado en el suelo, los rastros de una lucha y corre a buscar a su compañera a la que halla tendida y agonizante. Antes de morir ella alcanza a pronunciar el nombre del asesino. Mayta guarda pacientemente en espera de la oportunidad propicia para hacerse justicia. Cuando un miembro de su comunidad propone avisar a la policía, Mayta responde con un silencio significativo. La policía no está para ayudar a los campesinos indios. Su reacción típicamente india, exenta de reacciones irracionales, le hace esperar todo un año, y en ese tiempo el film expone por un montaje alternado las dos actitudes frente a la realidad que representan Mayta y el mestizo Ramos. La del indio que tiene una profunda integración con la naturaleza en su trabajo y en su relación con los demás, con quienes participa colectivamente en los ritos y trabajos. Su amor puro por su mujer muerta, lleno de evocación y poesía contrasta con la relación machista del mestizo y su mujer. Éste, que no maneja una cultura propia y que vive de la explotación de otros hombres, vive una existencia ruda, torpe y sensualista. Su relación con los demás es frágil y falsa. Cuando intenta engañar en el juego a uno de sus compinches de farra es golpeado y humillado sin contemplación por los que tiene por amigos. Cree que confesando su crimen y tragando una hostia queda libre del crimen y pecado. Pero Mayta lo sigue, no pierde paso del mestizo e incluso mantiene sus negocios con éste hasta lograr convencer al mestizo que ignora totalmente lo que ocurrió. Un día descubre que Ramos debe hacer un viaje en mula hacia la mina de su hermano, en un distante paraje, y le persigue. Ramos siente la misma melodía que escuchó el día del crimen, pero no está seguro si se trata del viento en la soledad o de su imaginación. Cuando en la noche la vuelve a escuchar ya no se siente tan seguro y presente su destino. En un descanso, cuando ha descendido del animal, se le presenta Mayta, que sin decir palabra coge una piedra y avanza. Ramos no tiene tiempo sino para defenderse con otra piedra, y en un duelo feroz y sangriento Mayta mata al asesino, quien antes de morir recuerda los golpes que propinara a la inocente Sabina.

Ukamau está hablada en idioma aymará e interpretada por actores no profesionales. Es el primer largometraje del cine boliviano. Fue dirigida por Jorge Sanjinés; la fotografía estuvo a cargo de Hugo Roncal y Genaro Sanjinés; la música es de Alberto Villalpando y el guión y montaje de Jorge Sanjinés; los diálogos de Oscar Soria y la producción por Nicanor Castedo.

Yawar Mallku (Sangre de cóndor), 1969, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 82 minutos, quechua con subtítulos

Yawar Mallku denuncia la criminal acción de un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz en Bolivia y que tenía como objetivo esterilizar quirúrgicamente, y sin su consentimiento, a las mujeres campesinas de la zona donde operaba. Los hechos del film están basados en denuncias aparecidas en Bolivia sobre la existencia de estos centros esterilizadores. En el film, Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, preocupado por la mortalidad infantil a causa de una epidemia y por la falta de nacimientos detenidos desde

hacia un año y medio, inicia su investigación entrevistando a las mujeres que habían sido atendidas por los yanquis y observando las acciones de estos últimos, que tratan de ganar la confianza obsequiando ropas usadas que les son devueltas. Los gringos no entienden la mentalidad de los indios y chocan permanentemente en su actitud mercantilista con la visión colectivista y humanizada de la comunidad que conserva una relación propia con la realidad y que vive en un destino integrado de grupo y no de individualismo. Ignacio, convencido de la culpabilidad de los yanquis, moviliza a la comunidad, pero respetando sus formas tradicionales de actuar, y en una acción muy violenta, en la que se acusa a los esterilizadores de estar "sembrando la muerte en el vientre de las mujeres", se los condena a la castración. Pronto llega la represión que asesina al campesino y deja por muerto a Ignacio. Herido de gravedad es trasladado a la ciudad por su mujer que lleva a Ignacio al cuartucho donde vive Sixto, hermano de Ignacio, obrero y en proceso de aculturación. Juntos deciden internar al herido en el hospital, y allí comienza una nueva odisea porque el hospital sólo da la cama, y porque los remedios y sangre para las transfusiones que necesita Ignacio deben comprarse fuera. El tipo de sangre de Sixto y Paulina no es compatible con el de Ignacio y la cantidad que se necesita vale tres veces más que el salario de Sixto. En los encuentros que tiene Sixto con Paulina mientras trata de encontrar dinero, conoce la historia, narrada por Paulina, que desató la tragedia, y en su conflicto con una sociedad insensible al dolor del indio, servil a los yanquis por su comunidad de intereses, racista y cruel, Sixto toma conciencia; y si al comienzo niega su condición de indio, al final, después de lo ineluctable, se advierte la decisión de luchar.

El coraje del pueblo, 1971, largometraje en color, 35 mm, 100 minutos

Esta película está filmada en el lugar de los acontecimientos que reconstruye y con la participación directa de testigos que reconstruyen e interpretan sus propias historias. En 1967 el ejército boliviano bajo el régimen dictatorial del general Barrientos atacó sorpresivamente los centros mineros de Siglo XX y Catavi dando muerte a numerosas personas y apresando y fusilando a obreros y dirigentes. El objetivo consistía en aterrorizar a la población minera y en descabezar al movimiento obrero. En un ampliado que debía efectuarse al día siguiente se proponía manifestar públicamente su apoyo a la guerrilla comandada por el Che Guevara, que en esos días libraba lucha en las selvas bolivianas. Este apoyo moral se iba también a hacer concreto mediante el apoyo económico. La presión que la misión militar norteamericana instalada en La Paz ejerció, fue determinante para lanzar la operación masacre que se conoció en Bolivia como la masacre de la Noche de San Juan, pues esa noche se festejaba en todo el país la fiesta tradicional de San Juan en la que el pueblo enciende fogatas y baila y bebe hasta el amanecer. Justamente se aprovechó esta situación para dar el golpe traidor con morteros, ametralladoras y hasta aviones, que a las siete de la mañana bombardearon y ametrallaron a la población.

La película se inicia con la reconstrucción de la masacre de Catavi, de 1942, en la que el ejército disparó sobre una multitud de ocho mil personas, matando a más de cuatrocientas e hiriendo a mil. Se suceden mediante documentos fotográficos reseñas de masacres posteriores y las fotografías y nombres de los responsables militares y civiles hasta llegar al año 1967. Reconstruyendo los días precedentes a la masacre a través de algunos testigos sobrevivientes se analizan las condiciones de vida de los mineros y mujeres que luchaban permanentemente por sus reivindicaciones, y que debían soportar encarcelamientos y torturas, hasta reconstruir las reuniones previas al ampliado que se realizan clandestinamente en los socavones y galerías de las minas y en las que se plantean con claridad política los objetivos de lucha del pueblo boliviano en su afán de liberarse del fascismo y del imperialismo yanqui que sostiene y asesora al primero.

La fiesta nocturna está reconstruida en Siglo XX y Catavi y la masacre misma guarda toda fidelidad a los documentos y testimonios existentes. Así como en las primeras masacres mencionadas, al final se señala a los culpables y responsables de la masacre de San Juan. En

las escenas finales, ¡el pueblo vuelve a surgir en una marcha que sólo terminará en su completa liberación!

Esta película tuvo una difusión mundial semejante a la de *Yawar Mallku* y circula hoy día como documento de estudio en universidades de muchos países latinoamericanos y del mundo. Solamente en Quito fue vista y discutida por más de 140 000 obreros.

Jatun Auka (El enemigo principal), 1974, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 110 minutos, lengua quechua

El film se inspira en hechos históricos relativos a la lucha guerrillera en América Latina, sin situarlos, porque su objetivo es distinto al de *El coraje del pueblo*, y está dirigido a producir una reflexión entre los campesinos, principales destinatarios de la película, pero no elude su clara posición política al sostener que la lucha armada contra el imperialismo será la definitiva y final manera de resolver la vital necesidad de liberarse de este enemigo principal. Con el objetivo de que el film sirva de instrumento a los campesinos su elaboración es sencilla y todo el tratamiento de cámara permite al espectador participar de los hechos donde no existe ningún protagonista individual sino uno colectivo que es el pueblo campesino. La película puede dividirse en tres partes: 1) El levantamiento de los campesinos contra el gamonal Carrillo a raíz de que éste asesina y degüella al campesino Julián por el solo hecho de que éste le reclama el robo de uno de sus animales. Los campesinos discuten, luego del apresamiento del gamonal, si deben matarlo o entregarlo a las autoridades. Prevalcece en ellos todavía la supeditación a una superestructura organizada para defender los intereses de los ricos, y los campesinos conducen a Carrillo hasta el juez, quien simula interesarse en impartir justicia pero pasa inmediatamente a proteger a Carrillo y posteriormente a encarcelar a los campesinos más activos, acusándolos de atropello y robo en la propiedad del terrateniente. 2) Llega a la zona un grupo de guerrilleros con el propósito de recuperarse y buscar incorporación de nuevos cuadros. En contacto con los campesinos se informan de la situación, y a medida que sus relaciones con los campesinos mejoran —gracias a una actitud respetuosa que les hace participar en los trabajos colectivos—, ofrecen atención médica a los necesitados y dialogan sobre la necesidad de unirse para luchar, consiguiendo la participación de los campesinos en una operación guerrillera contra el gamonal, al que apresan y someten a un juicio popular con la intervención de los campesinos que conforman el tribunal. Desfilan los testigos y víctimas de Carrillo y su capataz acusándolos, con pruebas, de espantosos abusos y crímenes de los que el tribunal toma nota para pedir finalmente la opinión del pueblo respecto de quién debe decidir en última instancia sobre la suerte de los asesinos. Los campesinos piden la ejecución de Carrillo y su capataz. Algunos campesinos jóvenes se incorporan. El resto sostiene que la lucha de ellos es más antigua que la lucha de los guerrilleros y que su lugar está allí, en su tierra, desde donde consideran que deben luchar atendiendo a sus familias y sin abandonar sus cultivos que podrán servir para ayudar a los propios guerrilleros. 3) Roto el orden establecido al que se refirieron los guerrilleros mostrando la relación económica y política entre las clases dominantes y el imperialismo, surge el enemigo principal, el imperialismo yanqui, asesorando a los militares nativos a quienes recomienda utilizar napalm contra los guerrilleros y escarmentar por el terror a los campesinos. Sobreviene la represión contra los campesinos y muchos de ellos son asesinados y arrojados a los barrancos. Las tropas antiguerrilleras indumentadas y pertrechadas por los yanquis hacen contacto con los guerrilleros, pero son rechazadas. Los guerrilleros pierden combatientes pero siguen su marcha. Al concluir, el viejo relator comenta drásticamente la conducta de los guerrilleros, lamenta que se hubieran refugiado en zonas inhabitadas, dejando sin organización a la comunidad, y explica a los campesinos espectadores el papel jugado por los asesores del imperialismo, al que califica de enemigo principal, y llama a unirse y organizarse para continuar una guerra que ya se ha desatado y que concluirá con la derrota del imperialismo y la victoria del pueblo. Insiste en que es necesario conocer, por eso pide difundir la historia que

ha narrado y que continuará contando en su caminar indetenible que simboliza a la conciencia política.

Lloksy Kaymanta (*¡Fuera de aquí!*), 1977, largometraje en blanco y negro, 35 mm y 16 mm, 100 minutos, quechua y español*

Un grupo de misioneros gringos llega a Kalakala, comunidad campesina ubicada en un valle alto de los Andes. Su propósito dice ser el de "traer la luz a las tinieblas" y advertir de la proximidad inminente del "fin del mundo". Aprovechando la carencia de servicios médicos, las condiciones de miseria y hambre en que viven los habitantes de Kalakala, logran introducirse con ofrecimientos de solucionar esos problemas. Construyen un dispensario médico con el que comienzan a prestar servicios, y así a ganar adeptos. Pronto la comunidad debe afrontar el grave problema de su división interna. Los "misioneros", mientras tanto, inspeccionan el suelo y hacen un trabajo exhaustivo de prospección minera. Paralelamente reparten alimentos que contienen esterilizantes y prosiguen su labor de debilitamiento ideológico y físico de los campesinos que han logrado atraer. Cuando el resto, consciente de lo que realmente está pasando, decide expulsarlos, logran huir antes gracias a la información que reciben de campesinos infiltrados en el grupo opuesto.

Poco tiempo después llegan a la comunidad los representantes de una multinacional norteamericana, quienes acompañados por un notario comunican a los campesinos que se ha denunciado la existencia de un yacimiento mineralógico en los terrenos de la comunidad y que por lo tanto de acuerdo a la ley, previo pago de una indemnización, esa tierra pertenece a la multinacional. Los campesinos evangelizados dan su consentimiento por ser "voluntad divina", mientras que el resto se opone decididamente. Los dos grupos enfrentados pelean cruelmente. La multinacional recurre al soborno de las autoridades nacionales y consigue que la policía desaloje violentamente a los campesinos opuestos. Se destruyen las viviendas y los opositores son alejados hasta una zona desértica donde algunos mueren de frío y hambre.

A partir del momento de la explosión se inicia una labor de solidaridad de otros grupos campesinos sensibles al problema. Pronto más de 50 comunidades con cerca de 15 000 campesinos bloquean los caminos de la zona y exigen la restitución de las tierras y la expulsión de la multinacional. El ejército interviene desatando una masacre entre los campesinos que bloquean los caminos.

Frente al fracaso, los dirigentes campesinos vuelven a reunirse para discutir la situación. Se enfrentan una oposición indigenista, que insiste en resolver todo entre campesinos de esa misma cultura y raza, y otra posición avanzada, que plantea que el fracaso se debió al no haber comprometido a otros sectores de explotados con su apoyo. La idea de buscar la unidad obrero-campesina cobra fuerza y los campesinos hacen un llamado en ese sentido para orientar su lucha antimperialista y de liberación.

El filme *Lloksy Kaymanta* se basa en los acontecimientos históricos que se desarrollaron en el valle de Kalakala, a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Y los hechos fueron reflejados en los primeros años de la década de los setenta por los miembros de la comunidad que no se dio el momento de la expulsión de los misioneros gringos y de la multinacional norteamericana.

La película forma parte de un proyecto de cine a los profesionales bolivianos. El cine revolucionario y revolucionario debe ser un cine que se dirige a promover una cultura de la conciencia, a construir una conciencia que debe ser capaz de una "conciencia colectiva" y que debe ser capaz de una "conciencia colectiva" y que debe ser capaz de una "conciencia colectiva".

La forma avanzada de la conciencia revolucionaria que debe, por su esencia, difundirse, es una conciencia que debe ser capaz de una "conciencia colectiva" y que debe ser capaz de una "conciencia colectiva".

* *¡Fuera de aquí!* fue producida en coproducción con la Universidad Central de Ecuador, a través de su Departamento de Cine dirigido por Ulises Estrella; y con la Universidad de los Andes de Venezuela, gracias a la participación del Departamento de Cine, dirigido por Tarik Souk.

Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario

Jorge Sanjinés



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 sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad.

La comunicación

Es conveniente distinguir los caminos para no equivocarse destino. Por una parte, es frecuente encontrar entre las obras seudorrevolucionarias 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 aspavento 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 clave 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 conte-

nido 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 se hace imposible de aplicar en treinta minutos 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 deshonrosos 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 pueden 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, sólo 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 films 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.

Neorrealismo en Bolivia*

Entrevista con Antonio Eguino

Udayan Gupta

No vamos a ser toda la vida los guerrilleros del cine latinoamericano. Es muy romántico para los europeos y norteamericanos intelectualmente orientados a aplaudir a los cineastas que van con la cámara en una mano y un arma en la otra. Los films militantes son buenos cuando están respaldados por una organización, cuando tienen temas inmediatos que comunicar. Pero están limitados en su distribución. Yo quiero llegar a una mayor cantidad de personas con mis films.

ANTONIO EGUINO



Aunque los dos largometrajes de Antonio Eguino, *Pueblo chico* y *Chuquiago*, no son muy conocidos en Estados Unidos, están en la primera línea de una nueva ola de films de "realismo social" en América Latina. Los temas y el tratamiento que se da a estos films son especialmente significativos en pos de la represión masiva que el cine militante latinoamericano ha enfrentado en los últimos años.

Nacido en La Paz, Bolivia, Eguino vino a Estados Unidos en 1957 para estudiar ingeniería mecánica. Terminó sus estudios en 1961, pero se quedó como asistente de un fotógrafo comercial en Nueva York. Entre 1964 y 1965 estudió cine en el CCNY regresando después a Bolivia. Allí se unió a Jorge Sanjinés y su grupo Ukamau y trabajó como camarógrafo en el film *Sangre de cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971). Eguino continuó trabajando en Bolivia después que Sanjinés saliera para el exilio en 1971 y terminó doce cortometrajes para la TV extranjera.

Pueblo chico (1974), el primer film de Eguino, trata el tema de la clase media boliviana en la década de los sesenta después del fracaso de la muy cacareada reforma agraria ("Del cine militante al neorrealismo", artículo sobre el film apareció en el *Film Quarterly* del verano de 1976). *Chuquiago*, su film más reciente, trata cuatro historias diferentes sobre la sociedad boliviana que habita en la capital, La Paz (cuyo nombre indio es Chuquiago). El film más popular de los mostrados hasta ahora en Bolivia (sobrepasando incluso a *Tiburón*), *Chuquiago* fue exhibida recientemente en la Film Society of Lincoln Center, en las series "Nuevos directores, nuevos films" del Museo de las Artes Modernas y también en el Festival Internacional de Cine de Chicago. Está programada para estreno en el teatro este invierno por medio del Tricontinental Film Center y Eguino realizará un viaje acompañando su film.

□ ¿Podría usted contarnos un poco sobre sus comienzos como cineasta y sobre el Grupo Ukamau?

☆ El Grupo Ukamau fue formado en los años 60-61 por Jorge Sanjinés y Oscar Soria. En esos momentos al grupo no se le llamó Ukamau. Sanjinés estaba justamente iniciando su carrera cinematográfica. En 1965 el film *Ukamau*, el primer film sonoro realizado en Bolivia, y del cual el grupo tomó el nombre. En 1966 regresé a Bolivia procedente de Nueva York donde había estado estudiando cine en la CCNY, pero desgraciadamente no tenía allí posibi-

* Tomado de *Cineaste*, vol. IX, núm. 2, Nueva York, invierno 1978-1979.

☆ Después de *Sangre de cóndor* y antes de empezar a hacer *El coraje del pueblo*, nuestro grupo había crecido hasta unas siete personas. Habíamos filmado el 60% de un film que nunca se terminó y que se iba a llamar *Los caminos de la muerte*. En cierta forma, este film sin terminar nos ayudó a concebir mucho mejor la idea de un equipo de trabajo. Después del golpe algunos miembros del grupo se vieron obligados a abandonar el país. Algunos nos quedamos en una situación de incertidumbre, sin saber si podíamos o no continuar haciendo films. Poco tiempo después solamente quedábamos Oscar y yo. Decidimos que todavía podíamos hacer films, no radicales como hasta entonces, pero con un contenido social y analítico. Y así fue como hice mi primer film como director, *Pueblo chico*.

□ Hablando del nuevo cine nos referimos a un cine que queda fuera del torrente comercial influido por Hollywood, y eso parece dialéctico en las situaciones históricas y contemporáneas. ¿Ve usted sus films *Pueblo chico* y *Chuquiago* como parte de este movimiento?

☆ Sí, *Pueblo chico* y *Chuquiago* han iniciado un nuevo tipo de cinematografía en Bolivia. Creo que estos films son una continuación lógica de la cinematografía iniciada anteriormente. Pero como nosotros hemos decidido permanecer en Bolivia en vez de buscar asilo político en el exterior tenemos que adoptar líneas diferentes. Un film que hubiera acusado directamente a nuestro gobierno militar, presente o pasado, o que hubiera criticado abiertamente a la burguesía, por su complicidad y rapacidad, ese tipo de film hubiera sido condeñado y no se hubiera permitido de ninguna manera su exhibición.

Creemos que para hacer un film revolucionario no hay necesariamente que atacar violentamente a las fuerzas del sistema que tiene el poder, no hay que utilizar armas de fuego. Pensamos que el propósito honesto de este nuevo cine debe ser contribuir al esclarecimiento de las personas sobre los temas históricos y sociales que han influido en nuestra historia, percatarse del sistema de clases, de los prejuicios raciales que los españoles utilizaron para introducir el tipo de explotación feudal y, finalmente, hacer films que puedan contribuir a percatarnos de lo que somos realmente los bolivianos. Creo que debemos analizar qué somos como país, como cultura, para comprender los problemas de nuestra dependencia y darnos cuenta de la forma en que es explotado nuestro país. Antes de dar soluciones, políticas o sociales, tenemos que conocernos a nosotros mismos mucho mejor, conocer las causas de la dependencia económica y mental.

En mi país, aquellos que hablan español y viven en las ciudades saben muy poco sobre la estructura social de los indios quechua y aymara. Por tanto, *Pueblo chico* es un análisis de la mentalidad de ciertas personas en este país. *Pueblo chico*, en español, no solamente significa una pequeña ciudad o pueblo, también puede significar un área estrecha de comprensión, una mentalidad reducida. Es un film crítico de la forma de vida de los bolivianos de la clase media. Fue calificado de pesimista, pero de todas formas es real y honesto. Utilizamos el momento histórico de 1962-1967, cuando el país estaba saliendo de la reforma agraria dictada por el régimen del MNR en 1953, para demostrar que la reforma agraria no funcionaba, que las condiciones de los campesinos no cambiaron como decía el gobierno, que la mentalidad de los terratenientes era todavía de tipo feudal, y que la vida de los indios, básicamente los quechuas en esa región, no había cambiado. Habíamos cambiado sistemas de gobierno, pero se logró muy poco en la práctica. La forma en que se utilizaba la demagogia especialmente en el campo, nos demostró que estábamos muy lejos de hacer justicia con los campesinos oprimidos de siempre, quienes actualmente todavía son políticamente manipulados.

Pueblo chico es el punto de vista del joven hijo de un terrateniente que mira a su país con nuevos ojos. Su actitud ante los problemas con los que se enfrenta se muestra en la forma sensible, pero desorientada, en que se puede manifestar un joven. Queríamos que nuestro protagonista fuera representante de una nueva generación, despertando y convenciéndose de la fea realidad largamente escondida por la ceguera de la clase dominante, y que tiene una actitud honesta y normal, la actitud del que se enfrenta a la injusticia, pero que está desinformado y políticamente inmaduro.

□ ¿Cómo influye un film como *Pueblo chico* en un público que es básicamente inconsciente y no simpatizante?

☆ Cuando hacemos un film tenemos que tener en cuenta a qué tipo de público queremos llegar. Nuestra finalidad son los grupos que regularmente van al cine y que constituyen un 5% de la población de Bolivia. Y para llegar a esa gente tenemos que utilizar los canales establecidos de comunicación y distribución. Tenemos que mover el público para que nuestro mensaje llegue. No tenemos los medios o la organización para crear un sistema de distribución como alternativa, y no creemos que mostrar un film con un proyector portátil de 16 mm a un número limitado de personas sea una cosa efectiva. Es poco realista pensar que vamos a hacer un film exclusivamente para los campesinos que después de todo no tienen acceso al cine —aunque los quechuas y aymaras son la mayoría de la población— o para los trabajadores que constituyen solamente un 3% de la población. No pienso que nuestro público sea inconsciente y que no simpatice con esto, yo más bien los llamaría desinformados o alienados culturalmente. No se olvide de que 50 años de cine extranjero, básicamente norteamericano, han dejado su influencia. Si no hubiera un cine alternativo, nuestro público se vería culturalmente derrotado. No obstante, nuestra experiencia ha demostrado que podemos rescatar valores culturales por medio de nuestra cinematografía, especialmente entre los jóvenes. En los numerosos debates que hemos celebrado con el público joven, la discusión de los films lleva a un análisis de los males de nuestra sociedad, y está claro que ellos están fervientemente preocupados por su país.

□ ¿Qué espera usted finalmente lograr con un público que tiene algún tipo de interés propio en mantener la estructura social y económica existente?

☆ En primer lugar, yo creo que representando ciertos problemas de la vida boliviana en forma dramática, el público se identificará con lo que estamos mostrando, se reconocerán en ella. La gente que vive en las ciudades da por sentado ciertas cosas sobre la forma de vida de los indios —en cierta forma ése no es un problema de ellos, aunque el 98% de los bolivianos tienen sangre india. Pero cuando les mostramos sus propios problemas como clase media hay una identificación directa, y una vez logrado esto surgen otras preguntas. ¿Por qué las cosas no marchan bien? ¿Serán siempre los problemas los mismos? ¿Cuál es la solución? Nuestro film no presenta una solución, no hay final feliz en forma tradicional o revolucionaria, no hay intentos de guiar al espectador a un camino o una solución prevista. Es por eso que llamamos a nuestro cine *el cine abierto*, porque nosotros planteamos los problemas y toca al espectador pensar en las soluciones. No queremos ni vamos a decir al público qué hacer. Es el público el que tiene que examinar los asuntos expuestos en el film. Me parece que cada uno de los espectadores no sale feliz del cine, sino que lleva el peso de esos problemas sobre sus espaldas. De esta forma esperamos algún cambio en sus actitudes.

□ ¿Hasta qué punto llega *Chuquiago*? ¿Toma este film ese análisis de los problemas y se extiende más?

☆ *Pueblo chico* trata sobre la clase media después de la reforma agraria, gentes que viven en las áreas llanas de Bolivia. Mi nuevo film, *Chuquiago*, trata sobre la actitud de las personas dentro de la ciudad, en La Paz. En él estamos tratando de analizar los problemas cotidianos y las actitudes de nuestros cuatro protagonistas en la ciudad. Cada personaje pasa por un proceso de ilusión y frustración. En cierta forma *Chuquiago* es quizás la continuación de *Pueblo chico*.

□ ¿Es ahí donde usted quiere detenerse o desea usted alcanzar una forma más dinámica, más militante en sus films?

☆ No creo que el tipo de cinematografía que ustedes esperan ver en nuestros países sea el tipo de cinematografía del cine latinoamericano. Es muy romántico para los europeos intelectualmente orientados y para los norteamericanos aplaudir a los cineastas que llevan en una mano la cámara y en la otra el arma. Los films militantes son buenos cuando están respaldados por una organización, cuando tienen cosas inmediatas que comunicar. No obstante están limitados en su distribución. Yo quiero llegar a un público mayor con mis films. Con *Chuquiago* lo logré, casi 500 000 personas vieron nuestro film, y ningún otro film en Bolivia ha logrado esto. Podemos decir que finalmente hemos llegado a ese 5% de nuestra población que, de acuerdo con las estadísticas, son habituales asistentes a los cines. Paso a paso esta-

mos creando nuestro propio cine, le estamos hablando a los bolivianos en su propio lenguaje, y, lo que es más importante, estamos ganando tiempo en la pantalla al remplazar, poco a poco, el cine comercial alienante, básicamente respaldado por los monopolios de distribución norteamericanos, que nos invaden.

□ Anteriormente usted dijo que *Chuquiago* es un film inquietante para sus espectadores. ¿Podría explicarnos eso un poco más?

☆ El público en Bolivia, como en cualquier otro país, está acostumbrado al cine comercial: el final feliz, la aventura, melodrama y films diabólicos. No están acostumbrados a ver films que cuestionen su realidad social, y debido a esto serían internamente rechazados. Nuestra cinematografía probablemente no agrada al público en la forma tradicional, pero les llegará emocionalmente. Estamos representando sus problemas básicos diarios en una forma tan honesta y real que tendrán que reconocerse en la pantalla, y cuando lo hagan, se sentirán turbados. Comenzarán a pensar en eso y a evaluar sus papeles en la sociedad, se pondrán de relieve los asuntos políticos y sociales.

Por medio de este tipo de cinematografía estamos obligando al público a examinar sus propias actitudes hacia nuestra dependencia, a ser capaces de ver y no solamente de mirar.

Algunas gentes se han vuelto apáticas, y comienzan a creer la propaganda oficial de que el país está resolviendo su dependencia y desarrollo, que los recursos económicos están siendo utilizados para elevar el nivel de vida del pueblo. Yo creo que *Chuquiago* contradice esto y se cuestiona la forma en que vive nuestro país. Nos cuestionamos nosotros mismos. El film presenta fielmente cuatro historias de cuatro personajes en sus estratos sociales. Estoy convencido de que el film es amargo —es un reflejo de la realidad que a veces evitamos y que no queremos mirar. En cierta forma, *Chuquiago* presenta lo que sentimos como cineastas, como testigos de nuestra realidad.

□ ¿Describiría usted uno de sus films, o ambos, como neorrealistas en términos de sus raíces cinematográficas?

☆ El término es adecuado para describir nuestra cinematografía. Para nosotros ese término significa cine con cierto compromiso hacia la sociedad en que vivimos, con poco dinero, filmando con aficionados, la mayor parte del tiempo en exteriores. No tenemos siquiera la infraestructura mínima —esperamos hasta más de un mes para ver lo que se ha filmado, no hay laboratorios, no hay facilidades de sonido o edición—, somos absolutamente dependientes. Cada vez que hacemos un film nos endeudamos más. No puedo imaginar qué pasaría si fracasa nuestro próximo film. No tenemos una tradición cinematográfica como Argentina, Brasil o México, no obstante hemos logrado atraer la atención hacia nuestro cine. La preocupación de la cinematografía en Bolivia, al menos de nuestro grupo, es hacer films honestos que esperamos contribuirán a una mejor comprensión de nuestro país. En ese sentido nuestra cinematografía utiliza los mismos métodos de los neorrealistas.

□ En los últimos años, muchos cineastas de América Latina —entre ellos Sanjinés, Miguel Littin y Fernando Solanas— han abandonado sus países y han comenzado a trabajar en cualquier otro lugar. Han trabajado en aquellas áreas que les eran más familiares y han elegido diferentes temas. ¿Cuál piensa usted que es el futuro que este tipo de cinematografía?

☆ No veo mucho futuro para eso, porque los cineastas trabajan con todas sus capacidades y recursos dentro de su propio país. Quizá me equivoco, porque muchos novelistas han escrito sus mejores obras fuera de su país, pero déjame ponerte un ejemplo. Los films que Glauber Rocha hizo en Brasil son más fuertes y bellos. Cuando hizo films fuera de Brasil eran mucho más débiles. Yo admiro y respeto la forma de trabajo de Sanjinés —él ha permanecido fiel, fuera de Bolivia, a sus compromisos, haciendo films que tratan básicamente con los problemas indios y las culturas indias en las repúblicas andinas, aunque pienso que *El coraje del pueblo* es el film más intenso de los hechos por Sanjinés.

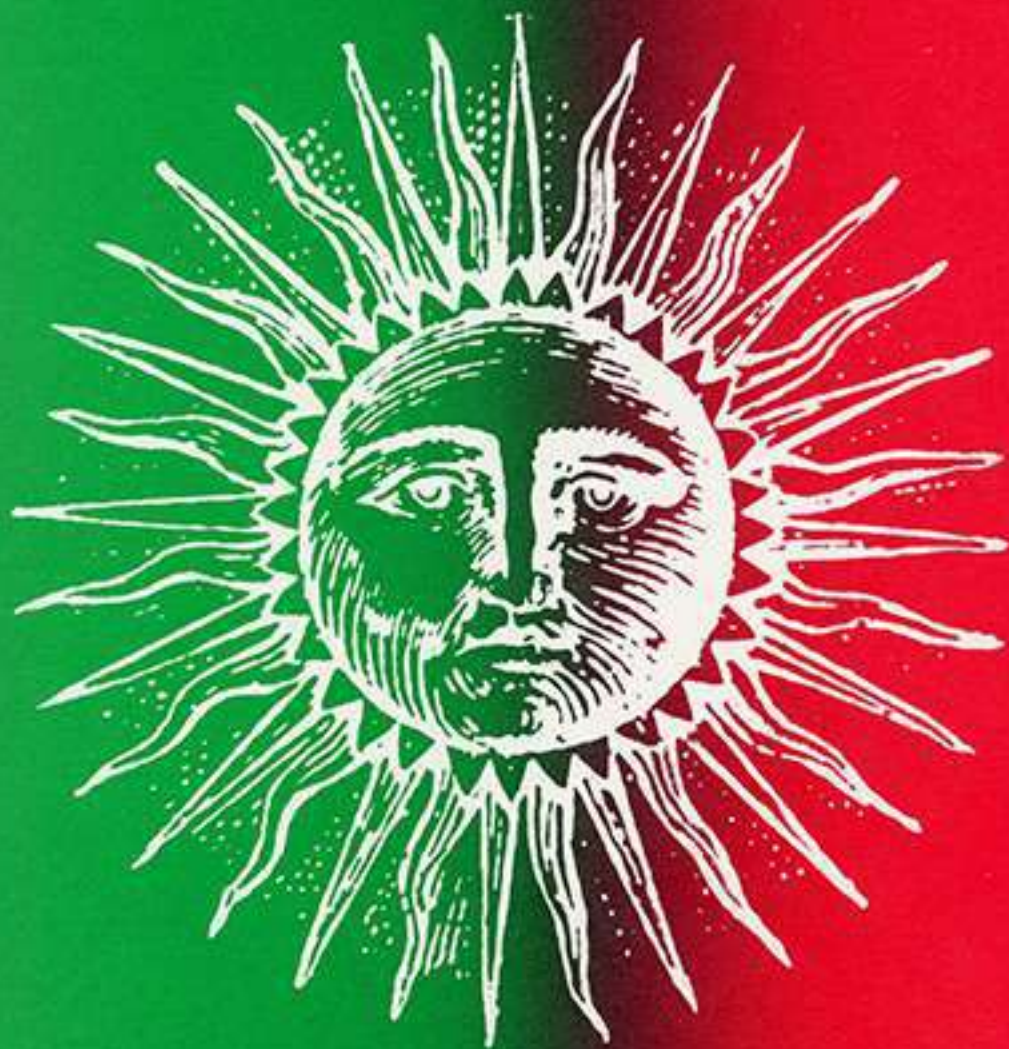
Solanas, después de dejar la Argentina podría tener un problema aún mayor porque los problemas dentro de Argentina no son necesariamente aplicables a otros países donde Solanas puede trabajar. Yo creo que la mejor forma de hacer un film realmente poderoso

presentando los problemas de un país es dentro del país. No obstante, en las actuales circunstancias, esto es casi imposible en muchos países de América Latina, por tanto la única alternativa es continuar haciendo los mismos films en el exterior.

□ Suponiendo que la cinematografía radical esté prohibida en América Latina, una especie de tolerancia permite al menos que se hagan films a un nivel menos militante, menos efectivo, un nivel que puede ser fácilmente asimilado. ¿Es eso todo lo que pueden ser los films en América Latina actualmente?

☆ Esa tolerancia de que usted habla no es una tolerancia consciente, porque con nuestros films anteriores nos hemos hecho de un público. Las autoridades no tienen otra alternativa que dejarnos hacer lo que hacemos. Suponga usted que nos lo prohíban. Nosotros tenemos simpatizantes, dentro y fuera de Bolivia, amigos que protestarían contra esa represión. Nuestro país está muy consciente de la crítica para sus métodos de represión. Ellos no nos están *permitiendo* hacer films, nos hemos ganado ese derecho. A mí me encarcelaron por mi participación en *El coraje del pueblo*, pero incluso la prensa burguesa protestó por mi arresto. De cierta manera, dentro de nuestro país, incluso dentro de la estructura actual, somos respetados. Es posible que ellos no estén de acuerdo con nosotros pero nosotros nos hemos hecho respetar por el papel que desempeñamos. Y eso es un paso significativo para nosotros los cineastas.

BRASIL



La conciencia del cinema novo*

Entrevista con Nelson Pereira dos Santos

Agustín Mahieu



En 1963, el autor de esta nota se hallaba en Río de Janeiro y a poco asistíamos, en un cine de Copacabana, a una de las primeras proyecciones de *Vidas secas*. Días más tarde, en los viejos Laboratorios Líder, conocimos a Nelson Pereira dos Santos, que ayudaba a Glauber Rocha en el complejo montaje de *Deus e o diabo na terra do sol*. Durante esos meses de ardiente verano carioca asistimos a varias reuniones de la "turma" del cinema novo, en pleno alumbramiento crítico y estético. Glauber Rocha, siempre exuberante, acababa de publicar un libro, *Revisão critica do cinema brasileiro*, verdadero manifiesto augural del naciente movimiento.

Y en una pequeña oficina de distribución solíamos encontrarnos con Glauber, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro (que sólo había hecho el corto *Couro de gato*, que en esos momentos se unía a otros films breves para formar *Cinco vezes favela*) León Hirszman, Miguel Borges, David Neves —éste sobre todo en la Filмотeca del MAM—, Gustavo Dahl, Marcos Farias. . . Nelson era menos visible, trabajaba otra vez como periodista en el *Jornal do Brasil*, pero su reposada lucidez era, ya desde su profético *Rio 40 graus*, de 1955, la conciencia del grupo, el anticipador de una estética que quería ser ante todo una verdad para el hombre, un rescate de la auténtica cultura del Brasil, colonizada desde siempre.

Veinte años después nos volvemos a encontrar en Europa. Nelson es el de siempre, ligado al cine y sin retroceder ni un tranco en su búsqueda de esa verdad humana que le hizo producir obras memorables, que le hizo enmudecer seis años casi porque no podía hacer el cine que creía digno y necesario. Por algo Glauber lo llamaba "la conciencia del cinema novo".

Volviendo al principio

"Cuando hice *Rio 40 graus*, en 1955 —cuenta—, llevaba ya unos seis años de actividad paracineamatográfica. Es decir, cineclubes, asociaciones cinematográficas. Fue después de la guerra, en 1946 o 1947, ¿no? cuando aparecen en San Pablo (donde yo vivía y estudiaba) grupos interesados en estudiar cine. En los cineclubes, donde se exhibían obras de todo origen —Eisenstein, Murnau, Griffith, etc.— esta gente se encontró con un cine totalmente diferente al

* Tomado de *Cine Libre*, núm. 6, Madrid, 1983.

único que estábamos habituados a ver, el norteamericano. Entretanto yo estudiaba derecho y en 1949 hice un curso de periodismo, porque entonces trabajaba en periódicos. Más tarde, en París, frecuenté la Cinémathèque, donde conocí el cine clásico francés. . .”

Recordamos, por nuestra parte, que el cine brasileño de esos años de posguerra era bastante primitivo y su mayor caudal se reducía a las comedias musicales burdas, llamadas por ellos “chanchadas”; la fundación de la Vera Cruz, por financistas paulistas, fue un intento de producción en gran escala, a la manera de Hollywood. . . Para ello se trajo al famoso director Cavalcanti, que había pasado por la *avant-garde* francesa y el cine documental inglés. “Nosotros —comenta Nelson— considerábamos a Vera Cruz como una etapa del cine brasileño colonizado. El mismo Humberto Mauro (nota: se refiere al gran cineasta de Minas Geraes, que hizo un cine de ambiente rural, totalmente aislado e independiente) era un desconocido, totalmente ignorado por la crítica. Fue el movimiento crítico del cinema novo, el que recuperó a Humberto Mauro. . . Yo mismo lo conocí en Río años más tarde, como funcionario del Instituto do Cinema Educativo. . .”

“Resumiendo, pensábamos que el cine brasileño no podía nacer con la misma composición que tenía la cinematografía de entonces; el capital podía ser nacional o extranjero, pero la técnica y la creación no podían ser importadas. . . Criticábamos la idea de importar los agentes de la creación: directores, iluminadores, guionistas. . . Precisamente lo que hacía la Vera Cruz.”

“El mismo Cavalcanti —prosigue— entró muy pronto en conflicto con la productora, que no quería hacer un cine brasileño sino un cine industrial para Brasil, siguiendo el modelo norteamericano. No era posible reproducir una cultura en esa forma; nosotros queríamos una cultura propia. Por eso no podíamos trabajar con la Vera Cruz. . .”

Primeras obras

“Mi primer trabajo en cine —dice Nelson— fue en un filme independiente hecho en San Pablo. Hice dos documentales, uno sobre la juventud paulista y los campesinos. Allí aprendí montaje. Rodé, fotografié y compaginé el film. También hice otro sobre la situación política del país; se llamaban respectivamente *Juventude* y *Actividades políticas*, ambos en 1950. Más tarde trabajé como asistente en un film de Rodolfo Nanni, *O Saci*, hecho también en San Pablo, y en 1952 fui asistente de Alex Viány en *Agulha no palheiro*, en Río de Janeiro. Allí, otra vez como asistente, trabajé en una chanchada carioca, *Balança mais nao cai*. . . La producción en Río era muy irregular, pero tampoco quería volver a San Pablo, para ceder a lo que deseaba mi familia, que fuese abogado. . . De modo que decidí quedarme en Río de Janeiro. Entretanto, la Vera Cruz ya había quebrado y el cine paulista salía derrotado de esa aventura. Permanecí en Río esperando una producción comercial. Vivía cerca de las favelas. Allí moraban, precisamente, los carpinteros, los electricistas de cine. . . Fue entonces cuando escribí una historia sobre las favelas, *Rio 40 graus*; esperaba hallar un productor. Como no fue posible, decidí hacerlo en cooperativa. Lo filmé entre 1954 y 1955. . . Ése fue el comienzo.”

La visión inédita de la vida carioca en el seno de las favelas era, en la concepción de Nelson, la primera parte de un relevamiento social —de base documentalista— que debía abarcar toda la gran ciudad, con sus contrastes de miseria y alegría en el marco luminoso de la bahía más bella del mundo. La trolología debía completarse con *Río zona norte* (1957) que fue su segundo largometraje, y *Río zona sur*, que no llegó a rodarse: “Comencé a escribir *Río zona sur*, pero como el grupo tenía condiciones para fortalecerse, decidí producir en San Pablo un filme de Roberto Santos. *O grande momento*.” (Esta etapa debía finalizar con la filmación de *Vidas secas*. En 1959 Nelson y su equipo fueron al norte de Bahía para rodar la conmovedora historia de Graciliano Ramos, el éxodo campesino del nordeste ante la miseria y la sequía. . . Pero ese año, como recuerda Nelson, llovió. . . Llovió tan intensamente que el desierto se cubrió de flores. . . Ante la catástrofe —para el film— Nelson decidió rodar sobre la marcha, improvisadamente, una historia de cangaceiros, *Mandacarú Vermelho*).

Ahora Nelson ríe al recordar esa aventura, pero en aquel momento fue bastante trágica: "El grupo de la cooperativa —cuenta— cayó en una quiebra total; debíamos diez millones de cruzeiros. . . Tuve que volver a trabajar en periodismo, en el *Jornal do Brasil*, hasta que recibí la propuesta de filmar *Boca de ouro*, una pieza teatral del popular dramaturgo Nelson Rodrigues. Apenas terminado ese film, ya tenía pronta la producción de *Vidas secas*, que inicié en 1962. En el período que transcurrió entre *Boca de ouro* y *Vidas secas* (1960 a 1963) hubo una gran actividad en el cine (brasileño). . . Comenzaba el movimiento, el cinema novo. El grupo en que participábamos, entre otros Glauber Rocha, que escribía mucho sobre cine, se propuso hacer una revista cinematográfica. La revista nunca apareció, pero quedó el nombre: cinema novo. . ."¹

"El primer film del grupo —continúa Nelson— fue *Barravento*, de Glauber Rocha, que poco después publicaría su *Revisão crítica do cinema novo* (1963). Había una intensa actividad crítica, entonces. . . Yo hice el montaje de *Barravento* y de *Cinco vezes favela*, que era un largometraje compuesto por cinco episodios de otros tantos directores (entre ellos León Hirszman, Joaquim Pedro y Miguel Borges). El grupo del cinema novo participó en la creación de un sindicato de productores que luchó para modificar la relación con los exhibidores, que no daban ninguna oportunidad al cine nuevo y exigiendo entonces la aplicación de una ley de producción al cine brasileño. Fue un movimiento muy vigoroso."

En 1964 estalla el golpe militar y el cine brasileño, sobre todo el cinema novo, sufrirá las consecuencias de una aguda censura política, que incluso llegará a los mismos cineastas: varios de ellos, entre los cuales se contó Joaquim Pedro, fueron encarcelados por breve tiempo. En cuanto a Nelson Pereira dos Santos, tardará varios años en volver al cine de largometraje.

¹ Glauber Rocha da otra versión, atribuyendo el nombre a Ely Azeredo: ". . . en el auge de la discusión, Ely Azeredo pronuncia una palabra mágica en el Brasil, aunque sea vieja en otras partes del mundo: cinema novo. . ." (Glauber Rocha, "Cinema novo 62," en *Revolução do cinema novo*, Alhambra-Embrafilme, 1981).

Manifesto por um cinema popular*

Entrevista con Nelson Pereira dos Santos

Marcelo Beraba



Nelson, ¿qual sua formação em cinema?

☆ Minha formação foi de cineclubista, mesmo. Na época —logo depois da segunda guerra — eu terminava meu curso de direito e comecei o estudo do cinema clássico. Depois da universidade, fundei cineclubes e participei de uma série de movimentos em cinema —o que naquela época era muito mais complicado e difícil. Em São Paulo havia dois grandes cineclubes: o Museu de Arte e o Cineclube São Paulo, se não me engano. Quando digo que minha formação foi mesmo de cineclubista quero dizer que, em relação à cultura brasileira, eu primeiro conheci o cinema, o mito do cinema e não sabia nada de cinema brasileiro.

Nessa época o país entrou numa fase de melhores condições, na chamada fase da "arrancada para o desenvolvimento". Havia na minha geração uma posição não estática —a partir do conhecimento do cinema imediatamente passamos a incluir nos nossos desejos, nos nossos sonhos, a possibilidade de fazer cinema aqui no Brasil.

Nos cineclubes nós não tínhamos qualquer contato com o cinema brasileiro —devido principalmente às dificuldades de se obter cópias— e a atitude dos cineclubistas era a de conhecer a história do cinema cosmopolita, quer dizer, o grande cinema americano, o clássico francês. Desconhecíamos o que se fazia por aqui.

□ ¿Inclusive Humberto Mauro?

☆ Inclusive Humberto Mauro. Não conhecíamos nem mesmo os pioneiros paulistas, o Medina, O Rossi. Talvez tivéssemos alguma informação de leitura, mas nenhum conhecimento de fato.

É evidente que já existia nessa época no Rio de Janeiro uma produção constante, já existia a Atlântida, por exemplo. Mas em São Paulo a produção ainda era uma possibilidade muito remota. Começou a pintar alguma coisa com a chegada de Alberto Cavalcanti no Brasil. Alberto Cavalcanti é um brasileiro que tinha participado do movimento cinematográfico internacional, contribuindo em dois grandes momentos da história do cinema: a *avant-garde* francesa e o cinema documentário inglês. Realmente era um autor de maior importância que chegava a São Paulo para fundar uma grande empresa de cinema, a Vera Cruz. Isso foi por volta de 1947-1948.

* Entrevista del Cineclube Macunaima para el programa de la Retrospectiva Nelson Pereira dos Santos, organizada en febrero de 1975.

Mas voltando, minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação esta no sentido de transformar essa realidade.

Esta síntese (entre fazer cinema e discutir nossa realidade) foi encontrada no modelo italiano de neo-realismo. Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento como a Índia, vários países da África, da América Latina, e o Canadá inclusive. Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: "o autor e a realidade", "o seu povo como artista". . . , e todos aqueles princípios básicos do neo-realismo.

Minha formação, em linhas gerais, é essa.

□ Você fala várias vezes em sua geração. ¿Qual é a sua geração?

☆ Dentro de cinema, é o Galilei Garcia, o Bráulio Pedroso, que depois deixou o cinema, o Carlos Alberto de Souza Barros, Agostinho Pereira, o Roberto Santos, que é um dos nomes mais importantes. Eu devo estar omitindo alguns nomes. Era um grupo enorme, de formação universitária, em São Paulo, dentro daquele pragmatismo paulista, querendo fazer cinema mas que não fosse a fórmula da Vera Cruz, que propunha o modelo hollywoodiano de produção e de visão da realidade. (A grande exceção foi o filme do Lima Barreto, *O cangaceiro*, mas aí já era o final da Vera Cruz.) A grande produção da Vera Cruz era baseada no conceito de que cinema era um produto industrial que podia ser feito, em qualquer clima, com a mesma fórmula, tanto fazendo o diretor ser brasileiro ou italiano: o que importa é a técnica.

Nós tínhamos uma posição definida e aberta contra essa forma de se fazer cinema. Em São Paulo, meu primeiro trabalho profissional foi de assistente de Rodolfo Nani num filme baseado em Monteiro Lobato, *O saci* em 1951. Depois vim para o Rio, para terminar um filme do Rui Santos - *Aglaia* - um filme inacabado, mas não houve condição de produção e coincidiu com o início de *Agulha no palheiro*, do Alex Vianny. Eu já conhecia o Alex de São Paulo e ele me convidou para seu assistente. A partir desse momento fiquei pelo Rio, trabalhei em outro filme como assistente, *Balança mas não cai*, do Paulo Vanderlei. Na produção desse filme, que foi muito dolorosa, eu tive mais contato com o Rio, com a favela, e escrevi o roteiro de *Rio, 40 graus*.

Em 1953 houve uma grande crise no cinema brasileiro: a Vera Cruz já tinha fechado, a Maristela também, a Atlântida parou com aquela produção constante. Fizemos então um grupo para realizar *Rio, 40 graus* porque não havia um produtor para financiá-lo não havia ainda a Embrafilme. Acabamos fazendo o filme em regime de cooperativa: cada um entrava com o trabalho e com o capital, levantamos o resto do capital com amigos, com familiares, fizemos uma grande cooperativa, em regime de cotas de participação. *Rio, 40 graus* teve um sucesso policial muito grande, foi proibido, inclusive um sucesso razoável de crítica e foi mais ou menos bem de bilheteria. Pelo menos nos deu condição de continuar e nós fizemos mais dois filmes, com o mesmo grupo: *Rio zona norte*, aqui, e *O grande momento*, que o Roberto Santos faz em São Paulo. Mas nenhum dos dois deu resultado. A competição era grande, não havia essa obrigatoriedade de exibição e não tivemos uma cobertura boa que nos garantisse a volta do capital.

O resultado foi para tudo, trabalhar em jornal, fazer documentário. Era uma boa compensação fazer notícias quando não se podia fazer filmes.

□ ¿Qual foi a importância de *Rio, 40 graus* e *Rio zona norte* na época, entre os que faziam cinema e as gerações que começavam?

☆ A pretensão, o objetivo de *Rio, 40 graus* era exatamente romper com as barreiras e preconceitos que existiam no comportamento cultural cinematográfico. Para você ter uma idéia, ainda hoje há "documentaristas" que vão fazer filmes em obras públicas, por exemplo, que não gostam de enquadrar negros e que levam capacetes azuis e vermelhos e camisas especiais para botar nos operários brasileiros porque eles não estão bem vestidos; ou então, muitas vezes, como eu já vi, eles colocam o engenheiro no lugar do operário porque o ope-

rário é feio, é subnutrido, mal vestido, e o engenheiro fica mais bonitinho.

□ Nesse período que vai da primeira trilogia até *Vidas secas*, qual era a vivência política e cultural de vocês?

☆ Quando saiu *Rio, 40 graus* e antes, a política brasileira estava muito excitada. O episódio de *Rio, 40 graus* ficou ligado aos acontecimentos que envolveram o Café Filho, o general Lott, a eleição de Juscelino. O filme tinha sido proibido pelo chefe de polícia do Café Filho e a questão do filme ficou sendo uma questão política, que não era para ser. Afinal, o filme é uma coisa tão mínima diante dos destinos do país.

No período do governo Juscelino, houve uma certa tranquilidade com a mudança da capital para Brasília. Nessa época participávamos de todas as discussões, principalmente as da questão agrária, o que nos levou a fazer *Vidas secas*.

Era uma época de muitos debates, com várias propostas para a solução do problema agrário. Nessa época eu fiz vários documentários para o Isaac Rosenberg, conheci o sertão, o nordeste. Antes eu só conhecia as capitais e o litoral. Em 1958, houve uma grande seca e nós subimos o nordeste (a Bahia e Pernambuco), fazendo documentários. Eu e o Hélio Silva filmando e fotografando. Escrevi, então, uma história sobre o problema da seca, mas não tinha condições pessoais para fazer isso, era sempre um relato jornalístico. Eu me lembrei de Graciliano Ramos: *Vidas secas* é um depoimento sobre a questão agrária da maior importância e duradouro porque coloca o problema da migração (do movimento migratório procurado pelas vítimas) e o problema da terra; e não dá ênfase à questão da seca. O nordeste não é um problema do clima mas da relação de trabalho e do regime de propriedade, que cria aquele problema agrário. Mas enquanto persistir o movimento migratório nenhuma solução própria será apresentada. O que coincidia com a opinião de economistas e sociólogos que estudavam o assunto. Rodar *Vidas secas* foi uma maneira de participar. Mas quando o filme saiu, em fins de 1963, as coisas tinham mudado completamente.

A intenção, quando comecei a filmar *Vidas secas*, era muito a de participar, através de linhas culturais, da política. A gente nunca deixa de participar politicamente quando participa culturalmente. A intenção não é abandonar a visão política, mas ter essa visão política na prática cultural.

Revisión crítica del cine brasileño

Glauber Rocha



La cultura cinematográfica brasileña es precaria y marginal: existen los cineclubes y dos cinematecas. No existe una revista de importancia informativa, crítica o teórica. En el campo de la bibliografía, salvo los libros de Cavalcanti, *Filme e realidade*, y de Alex Viary, *Introdução ao cinema brasileiro*, se cuenta apenas con dos o tres traducciones de obras famosas (Georges Sadoul y Umberto Bárbaro) además de los ensayos de Salvyano Cavalcanti de Paiva (que tratan del cine norteamericano), folletos de Carlos Ortiz y de otros eventuales interesados.

El esfuerzo para una autoformación teórica o práctica es muy duro: el crítico se inicia generalmente en las columnas de los periódicos estudiantiles y asciende gradualmente a los suplementos literarios de los grandes diarios o a las páginas especializadas de algunas revistas. Es muy poco lo que gana, aun si consigue una columna profesional. El salario no es suficiente para pagarse las suscripciones de revistas indispensables como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming*, o *Sight and Sound*. Así, crítico, cineasta y aficionado viven en constante atraso en relación con el núcleo de los acontecimientos cinematográficos. Las ideas llegan envejecidas o superadas.

La mayoría de los críticos, en general, se especializa en cine norteamericano, porque es más fácil hablar de estas películas sin mayores preocupaciones culturales. Si el crítico está ligado a distribuidoras extranjeras, pronto domina un tema particular: cine japonés, cine ruso, cine francés; es que, en la mayoría de los casos, el crítico necesita subsistir y para ello hace de corredor publicitario entre su periódico y determinada distribuidora. Cada crítico es una isla; no existe pensamiento cinematográfico brasileño y justamente por eso no se definen los cineastas, fuentes aisladas en intenciones y confusiones, algunas auténticas, otras deshonestas. Teóricamente, el clima es de "vale todo"; a partir de 1962, lo que no era "chanchada" se pasó para el "cine nuevo".

El aspirante a realizador sufre más que el crítico: no hay campo profesional, no hay escuelas de formación técnica, no hay producciones suficientes para mantener una práctica ininterrumpida y evolutiva. El aspirante es un suicida que se compromete a soportar compromisos y sufrir humillaciones, hasta que, por capricho del azar, logra dirigir una película. En este proceso, los más despreocupados, los que apenas buscan de la profesión el posible enriquecimiento o el éxito, pronto o tarde se equilibran: imagina argumentos de efectos narrativos adulterados, poco se interesan por el sentido ideológico de la película o por la significación

cultural del cine; y hacen películas a pesar del cine y desconociendo el cine. Los autores son, por el contrario, atropellados con facilidad. Si en Europa y en Estados Unidos aún existen excepciones para un director dotado de inteligencia, cultura y sensibilidad, en el Brasil estas cualidades son sinónimos de locura, de irresponsabilidad y de comunismo.

En nuestro ambiente cinematográfico se mide a un director por el tono de su voz: si grita en el estudio o en la sala de doblaje es un gran director, venerado por los técnicos, actores y productores; también se le mide por la llamada capacidad de trabajo, se refleja en su disposición a cargar el trípode para filmar cualquier historia disfrazada de "película seria"; incorpora los mitos de la mujer desnuda y de la pornografía, hace dos películas por año, y es un monstruo sagrado. Del otro lado está el director-autor, que ya rechaza la "historia", el "estudio", la "estrella", los "reflectores", los "millones"; el autor que apenas necesita un operador, una cámara, alguna película y lo indispensable para el laboratorio: el autor que exige solamente libertad.

Vencida la "chanchada", surgió el cine comercial como un enemigo mayor y complejo del cine en el Brasil. El autor, en su obsesión creadora, tendrá que resistir la incompreensión, la mala fe, el antiprofesionalismo, la indigencia intelectual del ambiente y la burla mezquina de la crítica.

François Truffaut señaló muy bien que "... No hay ya ni buenas ni malas películas. Hay solamente autores de películas y su política, por la fuerza misma de las cosas, irreprochable."

Adoptándose el "método del autor", que encontró en el crítico francés André Bazin su primer pensador, la historia del cine no puede ya ser dividida en "periodo mudo y sonoro", fiel que cataloga los cineastas en "los que hablaban por las imágenes puras" y los que "hablan por las imágenes sonoras". La historia del cine, modernamente, tiene que ser vista, desde Lumière a Jean Rouch, como "cine comercial" y "cine de autor". No hay limitaciones de sonido o de color para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Resnais, Godard y Truffaut. Está claro que, en la composición artesanal, la técnica del montaje, la fotografía y el sonido ejercerán papeles importantes pero lo que mantiene la eternidad de estas películas es la política de sus autores: la realidad que, tanto a través de las lentes primitivas de Tissé, como de las lentes modernas de Raoul Coutard, fue captada y plasmada en visión del mundo. No hay, en la permanencia de películas como *Acorazado Potemkin*, limitaciones temporales: sería casi igual que dividir la historia de la literatura en antes y después de Gutenberg.

El "autor" en el cine es un término creado por la nueva crítica para situar el cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción, autores que poseen determinaciones específicas. El "director", o el "cineasta", en las contradicciones del cine comercial, perdió su principal significado. "Director", "cineasta", o "artesano" —como observó Paulo Emilio Salles Gomez— pueden, en raros casos, llegar a la condición de autor, a través de la artesanía, si no estuvieran sometidos a la técnica mecánica de los estudios sino a la búsqueda que impone a la técnica una ambición expresiva. Entonces ya sobrepasa la frontera: es un autor. El advenimiento del "autor" como sustantivo del ser creador de películas, inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo.

En la tentativa de situar al cine brasileño como expresión cultural, adopté el "método del autor" para analizar su historia y sus contradicciones. El cine, en cualquier momento de su historia universal, sólo es superior en la medida de sus autores. En este campo, en el conflicto de un revolucionario comunista como Eisenstein o de un poeta surrealista como Jean Vigo, entran todas las contradicciones económicas y políticas del proceso social. Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un autor como revolucionario, porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como autor.

¿Es una categoría alienada? No, es un nuevo orden que se impone en un diálogo feroz con el mundo, a través del mito específico del siglo. El autor es el mayor responsable de la

verdad: su estética es una ética, su *mise-en-scène* es una política. ¿Cómo puede entonces, un autor, mirar un mundo embellecido con "maquillaje", eludido con reflectores gongorizantes, falsificado con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizado en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor formar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes mentirosos y entorpecedores? La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. Es necesario disparar al sol: el gesto de Belmondo en el comienzo de *A. . . bout de souffle* define, y muy bien, la nueva fase del cine: Godard, captando el cine, capta la realidad, el cine es un cuerpo vivo, objeto y perspectiva. El cine no es un instrumento, el cine es una ontología.

Lo que lanza el autor en el gran conflicto es que su instrumento para esta ontología pertenece al mundo-objeto contra el cual él dirige su crítica. El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esta cultura, predica su destrucción, si es un anarquista como Buñuel, o su domesticación, si es un anarquista como Godard; lo contempla en su propia destrucción, si es un burgués desesperado como Antonioni o se consume en ella, en protesta pasional si es un místico como Rosellini; o predica un nuevo orden, si es un comunista como Visconti o Armand Gatti.

En el Brasil donde se consolida una estructura capitalista en las contradicciones del submundo agrario y metropolitano, el cine ha sido una desastrosa alianza entre autores sin madurar y capitalistas aficionados. Hasta hoy, con raras excepciones, el cine fue producido por la pequeña burguesía, ansiosa de superación provinciana, o por grupos de financieros con intenciones de mecenazgo. En pequeños ejemplos, situados a partir de los dos últimos años, comienza a surgir una conciencia cinematográfica de las clases productoras que, orgánicamente, ya convierte aficionados en artesanos y, en consecuencia, aleja a los autores para el margen del aficionado. Por eso surgen los núcleos de producciones independientes como único medio de supervivencia de los autores.

No habiendo antes profesionalización, las nuevas generaciones, definidas así para el cine, procedieron movidas por una indeclinable motivación vocacional: en 1960, el cuadro disponible de directores nuevos en el cine brasileño estaba compuesto todo de "autores"; en 1962 surgió una nueva ola de directores improvisados, salidos del teatro, de la televisión y de la "chanchada" que llenaron los huecos aparecidos por el aumento de producción. Lo que determinó esta expansión fue la mentalidad creada por la publicidad (polémica pública) del grupo de autores no conformistas que, en 1960, se reunía en el despacho de Nelson Pereira dos Santos: el término "cine nuevo", nacido entonces, se transformó en cintillo promocional de las grandes productoras y de los nuevos financiadores que llegaron al cine atraídos por la súbita novedad del negocio. El autor, claro está, comió las migajas: manteniéndose como aficionado con recursos imposibles no consiguió realizar películas que llegasen al público en la medida en que le llegaban las películas comerciales lanzadas como "cine nuevo"; perdió terreno, se quedó al margen analizando las contradicciones, exasperado y naturalmente debilitado. En bloque, reorganizado en este año, los autores volverán a la práctica y ahora, muerta la chanchada, luchan con un enemigo más fuerte, transformado por esa muerte.

Los mitos del Zé Trindade y de Oscarito fueron sustituidos por los mitos del escándalo de la mujer desnuda y del regionalismo pintoresco de brujería y de sombrero de cuero. El público, sin preparación, quedó súbitamente dominado por las películas imitativas del cine norteamericano de los años cuarenta, caracterizado por el "oeste" (lugar común espurio usado en la temática del "cangaceiro", bandolero) y en el gángster lugar común idem de las películas metropolitanas): el público, reaccionando inconscientemente contra el lenguaje pobre de la copia, atacó principalmente contra los temas: el cangaceiro (bandolero) o la favela (barrio de indigentes), zonas temáticas importantes en el proceso social brasileño, son condenados antes incluso de una manifestación cinematográfica de mayor importancia. Cercenado en relación a estos temas, populares, intrínsecamente evidenciados en su aspecto político; cercenado en cuanto a este lenguaje, esquematizado, extrínsecamente exigido como gramáti-

ca de comunicación norteamericana del espectáculo, el autor brasileño se encontró prácticamente en un callejón sin salida. El desarrollo industrial del cine brasileño, atrasado medio siglo, contará con un estancamiento cultural de treinta años. Los equívocos incorporados a la industria, agenciados por los intelectuales desprovistos de un concepto moderno del cine, aumentan aún un dedo de las garras del monstruo. El intelectual equivocado imprime un falso sello artístico al cine comercial, y lo impone como verdad aceptada sin discusión, más bien con aplauso, por la crítica que justifica el cine comercial y da al público un falso concepto de cultura.

El llamado cine artístico, producido en las industrias, se caracteriza justamente por el esteticismo neoexpresionista y por la ideología contemplativa de la burguesía: humorismo, tedio y amor son los grandes temas de todas las clases, mientras que los problemas sociales son resueltos con reformas paliativas.

Si las clases se identifican por la carne y no por el dinero, el cine comercial logra su forma artística ideal en el melodrama: el personaje patológico, heredado de la dramaturgia cuyo patrón crearon los argumentistas norteamericanos, se opone con éxito al personaje histórico: el personaje histórico, como el propio autor, es consciente, desnudo, objetivo, fuerte y violento en su acción. Importa, pues, exterminarlo.

Cuando André Bazin dice que el "oeste" era el "cine norteamericano por excelencia", facilitó un dato para que hoy se pueda pensar en la posibilidad de que el cine "sea la cultura brasileña por excelencia". Con el aplastamiento del autor, el cine en el Brasil, no poseerá ningún valor y tenderá a fracasar estrangulado en sus límites de mercado interno. La conquista de los grandes mercados del exterior no se hará con una producción de subcultura, desde que, en pura contradicción, las grandes industrias del mundo ya comienzan a ser destruidas por el cine de autor: la "nueva ola" francesa, los autores italianos, los independientes norteamericanos, ingleses e incluso la nueva generación rebelde soviética, derriban con lucha persistente, los mitos enraizados por Hollywood. La industria de autor, síntesis de esta nueva dialéctica de la historia del cine, es un gran capítulo futuro. En el Brasil, que vive en la prehistoria, esta dialéctica se precipita. No hay otro problema sino éste: en la medida en que el cine de autor es un cine político y en la medida en que el cine comercial refleje las ideas evasivas del capitalismo reformista, los problemas de nuestra industria, en nuestro actual período histórico, son iguales a todos los otros que viven las demás clases productoras y trabajadoras del Brasil: de ahí la decepción de órganos como el GEICINE, de ahí el peligro de las legislaciones improvisadas en beneficio de las productoras nacionales, necesitadas de mayor número de participaciones en el mercado. La misión única de los autores brasileños, si es que subsisten como clase, es luchar contra la industria antes de que se consolide en bases profundas. Desde ahora, el cine tiene que ser considerado con una óptica universal: maltratar la dialéctica es escoger la sombra del oportunismo inconsecuente, que dejará, para siempre, la historia del cine brasileño como apéndice informativo en la historia universal del cine.

Ha de verse de una vez para siempre —y claramente— que una nueva cultura propone, en la dificultad de ser de Antonioni, de Resnais o de Godard, una voluntad y una posibilidad de ser un nuevo cine. Es apropiado, y más que en ninguna otra parte del mundo, el término: "cine nuevo" en el Brasil. Lanzado en la introducción de un extraño fenómeno cultural, quedará por lo menos, como un signo de la hipótesis.

Cine: arte del presente*

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 o 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

* Entrevista con *Cine Cubano*, en *Viña del Mar*, núm. 42-43-44.

Cine y reflexión*

Eduardo Coutinho



En principio, quiero sólo 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

* Entrevista con *Cine Cubano*, en *Villa del Mar*, núm. 42-43-44.

penetración debido a que los canales de distribución están relativamente vedados, puede suceder que una cinta alcance sólo a un público muy restringido; pero, yo creo que los efectos multiplicadores hacen que alcance tanto valor como un film 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 del Brasil hice un film 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.



No al populismo*

Glauber Rocha



El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una civilización. Pero ¿de qué civilización? País *em transe*, 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, etc. El conocimiento de las oscilaciones de nuestra cultura tan plena de supraestructuras (pues nos referimos a un "arte producido por élites, 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 film 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 sólo 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

* Tomado del ensayo "El cinema novo y la aventura de la creación", 1969.

arte es bello porque comunica", etc. Pero, ¿qué comunica? Comunica en general las alienaciones 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 "Cabocho" 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 desalienar". 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 opondrá 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 a profundidad el populismo cultiva sólo 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 cinema novo en cada film 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 reformular 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 opondrá, 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

Sobre el cinema novo*

Carlos Diegues



El cinema novo ha surgido en un momento, en el cual en Brasil se producían apenas 10 o 12 films anualmente. Nosotros hemos desarrollado nuestra industria atendiendo a nuestras concepciones. ¿Y por qué habríamos nosotros actualmente de abandonar en nombre de un marginalismo romántico los "cines comerciales", cuando nosotros producimos anualmente alrededor de 70 films y tenemos ya un público enraizado, que nos da la garantía, de que todos los films serán difundidos y que todos los años permite a nuevos directores hacer su debut? Aquellos que en sus países han chocado con una poderosa industria, que les impidió, llegar al amplio público, no les quedó otro camino que mantenerse al margen de la amplia difusión. Pero éste no es nuestro problema. Nosotros podemos agredir al enemigo en el terreno, donde él ha estado siempre sólo y sin contrincante: en los cines de los trabajadores, de los militantes, de los intelectuales o de los pequeño burgueses. Allí comienza nuestra lucha contra el distribuidor extranjero y sus productos, estos vehículos de una ideología y de una cultura, que nos quieren derrumbar. Nosotros no nos hacemos ilusiones sobre el final o el resultado de esta lucha puesto que sabemos perfectamente, que la sociedad no se transforma con el cine y que no podemos movilizar las masas con un film. Es por ese motivo que nos negamos a utilizar el film como una herramienta, para lograr coartadas que creen una conciencia política. Nosotros sencillamente realizamos films.

* Tomado del artículo "Brasil: 39 grados, donde el cinema novo será siempre nuevo", en *Positif*, núm. 116, París, mayo de 1970, p. 44.

Estética de la violencia

Glauber Rocha



...vito 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 no se 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 del 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. Sólo 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 es 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.

Cine e imaginación política*

Entrevista con León Hirszman

Federico de Cárdenas



quisiera plantearle el tema de la apertura hacia un nuevo espectador y el de la situación del cinema novo en el momento actual.

☆ Es difícil hablar de un nuevo espectador cuando todavía se mantiene el viejo, aunque sea en situación de represión y con total falta de respeto por el ser humano. En este plano, hablar del nuevo espectador es hablar de *tenacidad* y *persistencia*. No hay respuestas mágicas, hay la *praxis* abierta para la formación de nuevos cuadros que comiencen a expresarse. El cinema novo no es permanente; es un proceso no determinado, aún en transformación. No es un club ni una forma de organización, es la apertura misma hacia la formación de nuevos cuadros y hacia la realidad y las preguntas que la realidad impone a los creadores. He ahí lo que me parece ser su esencia más bella, si aún se puede hablar de belleza, pues bajo el terror es difícil. Pero muchas veces es posible organizar este miedo y dar, por el consciente/inconsciente, la condición de la belleza. El aire como arquitectura es una sociedad libre.

Hablar de un nuevo espectador ahora, es hablar de la transformación posible. Veo esto a largo plazo, manteniendo por todos los medios lo que hay de vivo en la creación del hombre en Brasil.

□ ¿Cómo se sitúan los realizadores del cinema novo, la gente que ha venido haciendo cine, frente a este trabajo?

☆ De una forma general, se tiene conciencia de la relación de posibilidad. Podría hacerle un análisis general, pero no sé hasta qué punto va a corresponder solamente a mis ideas, pues sólo puedo responderle por mí mismo. La situación es difícil, hoy en día es una situación que es particular a Brasil, pero que no monopolizamos. Está presente en otros estados, y es la relación con el autoritarismo, sea el de sistemas relacionados con el estado y su ligazón con el imperialismo internacional, sea la relación del autoritarismo bajo condiciones sociales en transformación de las relaciones de producción, lo que abarca una gama de países muy amplia. Este problema pide de nosotros más imaginación, concretamente *imaginación política*. Tenerla implica, primero, la elevación de tu grado de autocritica, lo que implica la elevación de tu *nivel ideológico*: saber que no sabes y que tienes que caminar, lo que es fundamental, pero no de ésta. Hay que crear condiciones concretas para hacer películas.

Hay otros problemas que surgen —creo— de la forma de organización que se ha obteni-

* Publicada en *Hablemos de Cine*, núm. 69, Lima, Perú, 1972.

do. El cinema novo partió de la discusión objetiva, política, del trabajo práctico y esto lo tornó un cine materialista. Aprovechamos así las condiciones dadas en un determinado momento histórico, que ahora necesitan volver a adecuarse al momento que se vive, por medio de la reducción de costos de la producción, de porcentajes en el plano de la distribución al convertirnos nosotros en distribuidores, etc. En suma, concretizar el trabajo, aproximarlos por la práctica al de los que están intentando realizar transformaciones en el terreno cultural. Hoy día, las transformaciones acaecidas en el plano de las fuerzas productivas del cine deben ser rápidamente incorporadas. No cabe, por ejemplo, que rechacemos el sonido directo porque se trata del desarrollo de una invención del capitalismo o que rechacemos el videocasette. América Latina, África, Asia deben encaminarse, en el plano cinematográfico, a la construcción de una nueva relación entre producción-distribución-exhibición. Encontrar, por ejemplo, niveles de producción adecuados a la posibilidad de hacer o continuar haciendo films, encontrar las formas de distribución y exhibición que estén ligados al desarrollo de los espectadores con los que pretendemos relacionarnos en el momento de la creación. Creo que, en este sentido, el papel a jugar por el cine de 16 mm es factible de ampliarse al 35 o reducirse al super 8; esto será muy importante. En un margen de cinco años, no más de eso, el proceso de utilización de la TV por el videocasette estará perfeccionado y en circulación. A través de la distribución en los barrios, y para esto hay que crear unidades ligeras de mucha movilidad. Y es un hecho que la restante experiencia latinoamericana está mucho más desarrollada que Brasil al respecto, pues enfrentamos serias dificultades, ya que hay que contar para ello con libertad de movilidad. Todos estos problemas debemos tenerlos presentes, no olvidarlos ni dejarlos de lado.

... de los que están intentando realizar transformaciones en el terreno cultural. Hoy día, las transformaciones acaecidas en el plano de las fuerzas productivas del cine deben ser rápidamente incorporadas. No cabe, por ejemplo, que rechacemos el sonido directo porque se trata del desarrollo de una invención del capitalismo o que rechacemos el videocasette. América Latina, África, Asia deben encaminarse, en el plano cinematográfico, a la construcción de una nueva relación entre producción-distribución-exhibición. Encontrar, por ejemplo, niveles de producción adecuados a la posibilidad de hacer o continuar haciendo films, encontrar las formas de distribución y exhibición que estén ligados al desarrollo de los espectadores con los que pretendemos relacionarnos en el momento de la creación. Creo que, en este sentido, el papel a jugar por el cine de 16 mm es factible de ampliarse al 35 o reducirse al super 8; esto será muy importante. En un margen de cinco años, no más de eso, el proceso de utilización de la TV por el videocasette estará perfeccionado y en circulación. A través de la distribución en los barrios, y para esto hay que crear unidades ligeras de mucha movilidad. Y es un hecho que la restante experiencia latinoamericana está mucho más desarrollada que Brasil al respecto, pues enfrentamos serias dificultades, ya que hay que contar para ello con libertad de movilidad. Todos estos problemas debemos tenerlos presentes, no olvidarlos ni dejarlos de lado.

Os anos 70*

Walter Lima Jr., Júlio Bressane,
León Hirszman, Neville D'Almeida,
Maurice Capovilla e Marcos Farias



LJ. Uma das características que marcou o cinema brasileiro dos anos 70 foi o uso da metáfora. Uns títulos chamam a atenção da gente e vão marcar o cinema que se fará depois. *Terra em transe* (1967), já mostrava um pouco disso e dele resultaram vários filmes em transe, filhos de um mesmo processo onde já não se dava uma maneira de falar clara, que era a virtude inicial do cinema novo. Essas alegorias estavam sendo feitas desde meados dos anos 60.

JB. Eu não concordo. A arte do primeiro time sempre foi pra fora do seu tempo. Eu não vejo *Terra em transe* como marco de metáfora.

WLJ. O Júlio! *Terra em transe* não se caracteriza exactamente como metáfora; é uma alegoria.

JB. Que sempre houve em todos os tempos em todos os cinemas.

WLJ. Mas não estava acontecendo com a gente! A gente estava saindo de um beabá conceitual do social e do político e de repente entrou numa forma fantasiosa e criativa de transfigurar o real. Eu estou tentado ver um fenómeno que não foi visto pela crítica, a não ser adjetivamente. E estou interessado é no substantivo; estou querendo ver o que foi feito. O fundamento é aquilo que estava acontecendo com a gente. Havia uma promessa muito grande da gente com a gente mesma. E as pessoas se exercitavam nisso. E o cinema se escorava nisso, que ao mesmo tempo servia ao ego, à política, ao narciso, a tudo. Então, de repente, surgiu um fato concreto, um elemento de pressão forte e não se sabia como dar a volta por cima. E alguns elementos foram sendo jogados na mesa. E esse cinema metafórico, soltou, desamarrou o cinema, dispensou-o daquele compromisso inicial, quase primário. A fantasia das pessoas se soltou e isso fez bem. Esses títulos boiam por aí, nessa posição de resistência, que não é uma posição puramente política, mas principalmente de resistência cultural. É uma maneira de sobreviver, uma forma que se encontrou de poder falar.

LH. O imaginário como resistência.

Isso.

JB. *Terra em transe* pra mim é dos filmes que têm a tradição mais interessante do cinema brasileiro: tem o filme como protagonista.

* Debate realizado en la Cinemateca del MAM, coordinado por Ronald Monteiro. Tomado de *Luz & Ação*, año 1, núm. 0, junio de 1981.

WJ. Isso se dá em vários filmes.

JB. O que se deu com o cinema brasileiro é que o pessoal não conhecia o cinema; não sabia da coisa. O cinema tem que ser o objetivo da própria discussão; o resto é conversa. O cinema brasileiro ter tomado consciência disso é importante; mas no cinema brasileiro dos anos 70, isso se tornou um sarampo.

LH. Numa época de códigos unilaterais...

Nos anos mais quentes da repressão, o que estava acontecendo era um retorno ao cinema para se descobrir nele suas próprias propostas. Foi quando a crítica perdeu um bom prato porque as limitações dos cineastas si se evidenciavam.

JB. Que limitações? Eu não posso entender. Como se arte fosse um troço social, como se a arte fosse popular. Arte popular não existe; ela é feita para a elite. Sobretudo cinema que é ainda mais associal.

O nosso cinema, clandestino, que não passou, foi um fato estimulante. Eu não estou falando só dos meus filmes, mas também de outros que não foram vistos. Uns quarenta... Alguém disse que esse cinema era a necrose da juventude. O fato é que esses filmes deram um susto, mas todo mundo caiu de boca. O último filme do Glauber (*A idade da terra*, 1980) é uma paródia desse cinema feita nas coxas. Eu sei que arte é multipessoal, não tem dono. Então, é natural que outros tenham bebido dessa água. Como os filmes não passaram, foi mais fácil. Mas esses filmes dos anos 70 de que vocês estão falando só foram possíveis por causa dos clandestinos.

WJ. Voltando à minha colocação inicial, o cinema a que pintou nos anos 70 era assim por contingência da resistência. É uma volta até muito imaginativa para sair do impasse. Parece-me que *Quem é Beta?* (de Nelson Pereira dos Santos, 1973) é um bom exemplo do que eu estou querendo dizer. O Nelson começou fazendo cinema no meio de uma crise da indústria do cinema brasileiro (anos 50, o fracasso dos estúdios). Em determinado momento, ele juntou todo o aprendizado que teve em São Paulo, transferiu-se para o Rio e fez aqui um filme carioca meio italiano (*Rio 40º*, 1954-1956) e foi repetindo a dose até *Como era gostoso o meu francês*. Foi com *Quem é Beta?* que ele se soltou para os filmes seguintes. *O Azylo muito luoco* (70) tinha sido um primeiro passo, com aquele final em que ele parece que está orquestrando uma loucura. O Nelson é, assim, um exemplo de como foi importante essa desamarrada que esses filmes aparentemente alienados puderam causar. Sem *Quem é Beta?* ele não teria chegado a *O amuleto de Ogum* (1974), aquele cinema solto... Existiu, então, um movimento liberador debaixo de um período da maior repressão.

LH. Eu acho que não há arte sem metáfora.

MC. O que o Walter está querendo discutir é dramaturgia. Se há uma busca de uma dramaturgia brasileira, ela se dá em função dos meios possíveis e das relações econômicas que se deram em cinema. Então, de que maneira fazer essa síntese íntima entre o desenvolvimentismo dos anos 70 e a busca de uma dramaturgia, que está nos filmes, mas também vai além dos filmes? De que maneira se procurou organizar uma dramaturgia em função do desenvolvimento do patrocínio do estado, da pressão da censura, da situação política do país nessa década? Se a gente consegue esclarecer esse ponto, vai encontrar um caminho, sem precisar se ater à análise crítica específica de determinados filmes e seus autores.

LH. O que sobressai é a colocação das formas do imaginário como resistência, quer dizer, a imaginação do artista brasileiro debaixo de condições especiais de realização, criando através de sua imaginação tipos e situações não usuais e fazendo sobressair a situação de autoritarismo existente. Essa metáfora que o Walter alude conduziu a resultados eficientes, mas sobretudo como resistência, aquilo que permitiu aos cineastas brasileiros se exercitarem, continuarem a usar seus instrumentos de trabalho. Há uma frase de Brecht que diz mais ou menos o seguinte: "quando há um tempo de tal repressão em que o artista não possa dizer o que tem a dizer, ele, apesar de tudo, deve dizer o possível a fim de que se exercitando ele possa mais tarde dizer tudo o que tem a dizer de fato".

A década de 70 não pode ser desligada do golpe militar que consolidou um regime contrário aos interesses da participação popular. Isso afetou os artistas brasileiros. Os cineastas

tiveram que se defender de várias formas. A época de 70 foi a da censura e só passa a ser clara a questão da metáfora quando se coloca a questão da censura. E o autoritarismo existia já antes de 64. A tortura policial, por exemplo, já existia antes. E as nossas elites culturais e profissionais nunca se manifestaram a respeito. Numa sociedade que não soube se organizar, não se manifestou, na qual a universidade, a imprensa, o capitalismo, a industrialização são tardios, o cinema tem que ser tardio. E a metáfora também é tardia. E a metáfora, que é própria da arte. Então, ela tem que se exacerbar como forma de resistência. O elemento de liberação individual como criação depende do quadro específico de cada um. Há pessoas que conseguem ser peixes melhor do que outros nas águas da ditadura; há pessoas que souberam crescer na água da ditadura, mas há outras que só crescerão na água da democracia. O importante é compreender o valor estratégico da democracia num país atrasado do ponto de vista político.

MF. Eu acho que nos anos 70 os cineastas da geração de 60 amadureceram e os melhores filmes desses cineastas foram realizados nos anos 70, com ou sem metáfora. E surgiu também a pornochanchada. Nesses dez anos foram feitas cerca de 50 pornochanchadas cada ano. São mais ou menos 500 filmes feitos em dez anos. Daí ser a pornochanchada a maior influência do cinema brasileiro, nesse período. Surgiu também o cinema feito pelo grupo que o Júlio estava defendendo e que é importante, cerca de 30, 40 filmes. Vistos ou não, eles marcaram, influenciaram as pessoas porque se falava deles. Surgiu também uma nova geração que começou a filmar nesse período, e cujos filmes apresentavam outras características. Eu acho interessante o que o Walter estava dizendo porque ele estava falando do que aconteceu no cinema brasileiro nesse período e que possibilitou uma transformação.

LII. Havia o problema da cooptação que não foi discutido, mas que aconteceu, porque interessava ao estado. Afinal, convinha que os artistas se amenizassem, encontrassem seu mercado, sua comunicação. O Marcos falou da questão da pornochanchada e não da pornografia. Dentro da ditadura existia uma metáfora de pornografia que foi a pornochanchada, que desempenhou um papel cultural muito concreto no quadro e que hoje está mudando. A abertura leva até a que você pase especialmente à pornografia. É até uma forma de destruir a pornochanchada; este é o lado social da expressão permitida à própria pornografia.

MF. Eu estou falando de documentação e ficção. A pornochanchada transou a ficção contra a documentação, que era uma marca do cinema brasileiro e do cinema novo em particular. Como a chanchada já tinha feito antes. A pornochanchada não tem muito a ver com filme pornográfico que, esse, sim, está entrando na documentação e saindo da ficção. Dessa síntese vai surgir um novo cinema.

□ WLJ. A chanchada desenvolveu uma dramaturgia tipicamente brasileira, que liberou o cinema do seu nível de documentação. O Neville, que está a meu lado, começou com um filme de nível político e existencial (*Jardim de guerra*, 1968) e depois de vários anos, inclusive com estada no exterior, reapareceu com *A dama do Lotação* (1978), baseado em Nelson Rodrigues.

NDA. O cinema dos anos 60 era totalmente casto do ponto de vista da sexualidade. É o cinema do lençol até o pescoço.

LII. Sexualidade não é sensualidade.

NDA. Uma coisa é o que acontece na cabeça dos cineastas e outra é o que aparece na tela. Separar sensualidade de sexualidade é bonito, é poético, mas a linguagem é visual. Eu acho muito difícil visualmente separar uma da outra. Falavam que o nosso cinema — o marginal — era impotente porque havia castração. Mas a castração era a da própria época, num sentido geral, em relação à criação, imposta pelo estado, pela censura. Eu acho que a década de 70 é a da aproximação de filme com o público. A descoberta do sexo e da sensualidade é exatamente o caminho dessa aproximação. Até aí só a chanchada tinha conseguido se aproximar do público. A década de 70 retrata a expansão.

NDA. φ E a tua passagem do cinema marginal para *A dama*. . . ?

NDA. Eu não fui influenciado pela pornochanchada; eu influencei-a com *A dama da*

Lotação. Era um filme sobre uma obsessão: a de uma mulher que tinha de estar sempre traindo o marido.

MF. Sem a pornochanchada você não teria feito o filme.

NDA. Mas eu não vi nenhuma pornochanchada.

MF. Nem tem importância; ela já existia.

MC. Eu não vejo ligação da *Dama*. . . com a pornochanchada. *A dama*. . . é um filme psicológico de busca, de análise de comportamento de um personagem. . .

NDA. É a descoberta do corpo, da sexualidades, da sensualidade, de tudo. É a produção cultural voltada para o mercado, 70 foi a década em que se conseguiu aumentar o número de espectadores para o filme brasileiro e diminuir a de espectadores para o filme estrangeiro.

MC. A colocação do Neville peca por excesso de autoconfiança e auto-individualismo. O cinema brasileiro não se aproximou tão fortemente do público. Alguns filmes se aproximaram; o mercado retraiu-se com o advento e o desenvolvimento da televisão, que o abarcou. Há três revoluções no Brasil: o movimento cultural de 1922, a revolução de 1930 e o advento da TV. Artisticamente, politicamente e em termos de revolução da comunicação. Em 70 a televisão corta os nossos canais. Houve uma afasia, um apego dos cineastas a determinados códigos e conceitos ultrapassados, estratificados, diante de uma nova realidade. Um país debaixo de uma ditadura, um veículo e uma rede de comunicação montada pelo sistema para abarcar o país de alto a baixo e apenas um pequeno canal de comunicação deixado ao cinema. De que maneira nós nos comportamos até agora? Ficamos nas ante-salas da Embrafilme, com a esperança de um comportamento estatal de patrocínio o de paternalismo, que não nos satisfaz e não nos realiza. Estamos ainda debaixo desse paternalismo que não transforma o mercado a nosso favor, que nos oprime o nos reprime. E não nos movimentamos de uma maneira organizada para transformarmos as nossas condições de trabalho, participando ativamente de um mercado que desconhecemos, como o da televisão. Que nós desconhecemos, insisto, e que necessita urgentemente de nossa participação, de nossa criatividade, do nosso saber fazer. Que abre um canal de informação e comunicação diariamente das sete da manhã às duas da madrugada, pelo menos. Nós não participamos por uma deformação cultural, preconceito em relação ao veículo, por uma fantasia de que o cinema é único, eterno, permanente.

A aliança entre a TV e o cinema é fundamental. Nós, cineastas, temos já uma história. A televisão se autoproduz através de uma estrutura de video-tapes e joga fora a nossa experiência que é a grande força criadora da imagem nesse país. Isso me parece um erro político fatal da nossa geração.

□ WLJ. Esse já é o papo de 81. . .

Cine brasileño: contradicciones*

Cosme Alves Netto



Para comprender la actual etapa que vive el cine brasileño, es necesario indicar algunos acontecimientos en la esfera institucional, cuyos reflejos vienen a caracterizar un periodo de transición, como la introducción de nuevos elementos en la composición del fenómeno cinematográfico en Brasil. Con la edición de la ley institucional núm. 5, en el mes de diciembre de 1968, se reforzó el proceso de censura a la imprenta y a todos los trabajos de creación cultural. Se determinó la censura previa a la música para presentaciones en shows o para grabaciones en discos, estableciéndose la censura previa a todas y cualquier publicación, cultural o informativa, intensificándose a la impresión de libros. En el mes de marzo de 1969, un decreto ley tornó obligatoria la inclusión de "mensajes de interés educativo" en todos los medios de diversión pública. Estos ligeros mensajes publicitarios, en general eslóganes patrióticos o mora listas, se incluían en todos los noticieros cinematográficos, se insertaban a intervalos regulares en las emisoras de televisión, y se repetían en los spots en las estaciones de radio.

El cine con intenciones críticas, ante la realidad social, pasó a significar, en los esquemas de producción, una línea no solamente a nivel estrictamente comercial, sino también a nivel de legislación. Esto significó una disminución sensible en el número de películas realizadas dentro del espíritu que se decidió llamar "cinema nuevo" —que fue la expresión más completa de una formulación original dentro del cine brasileño.

La interrupción de la producción de películas de naturaleza crítica no significó entre tanto una disminución en la cantidad total de películas producidas. Después de casi una centena de películas realizadas en el año 1969, la producción de largometrajes se estabilizó alrededor de 70 películas en los años siguientes. En 1975, se produjeron 85 películas.

Un refuerzo económico, suministrado a los productores a través de la organización oficial del cine brasileño permitió la preparación de películas más ambiciosas (en el sentido del espectáculo), con la evidente contrapartida de abandono de temas considerados no identificados con la política cultural del gobierno. Diversas medidas proteccionistas en el área de exhibición crearon condiciones para el surgimiento de un constante (aunque artificial) sistema de producción de películas destinadas al consumo inmediato en los cines.

*Texto presentado en el XXXII Congreso Anual de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), celebrado en México en 1976. Simposio El cine latinoamericano: realidad o ficción.

Tanto la "película marginal" como la "pornografía" surgieron como una reacción consciente e inconsciente a la hegemonía mantenida por el cine nuevo hasta 1969, y esta reacción significó también un acto de desesperación frente a las presiones, directas o indirectas, de naturaleza social, económica, histórica y política.

La película marginal fue una reacción intelectual a las presiones políticas sobre la creación cultural: acepta la imposibilidad de obrar culturalmente, que daba la investigación, el "margen". La pornografía fue una reacción desordenada a las presiones económicas sobre el mercado del cine en Brasil, exclusivamente destinada a la exhibición de películas extranjeras: tratar de sorprender al consumidor de las groseras comedias eróticas italianas.

La primera reacción, prácticamente sólo fue conocida en pocas exhibiciones en Río y en São Paulo. Las películas marginadas no fueron compensadas financieramente y gran parte de ellas consiguió apenas una semana de exhibición en cines de pequeña capacidad. La segunda reacción se transformó después en una de las tendencias más lucrativas de todo el cine en Brasil, ofreciendo así mismo rendimientos superiores a las grandes producciones internacionales.

Agotadas las proposiciones presentadas por estas dos reacciones, la primera desapareció del cuadro de las producciones antes de la segunda, permaneciendo ésta como género integrado en el conjunto. Se dio entonces:

1) Un desdoblamiento en línea directa del cinema novo, a través del desenvolvimiento de una conciencia crítica frente a los hechos de la realidad inmediata. (A título de ejemplo, citaremos *San Bernardo*, de León Hirszman, e *Tracema*, de Jorge Bodanzki como muestra de esta alternativa.)

2) Un retorno a la película documental —aunque este tema ha estado presente en varias formas durante los últimos años. En efecto, el cine brasileño se ha situado constantemente en la película documental como un elemento inseparable en la formulación de una proposición crítica cinematográfica. No es por casualidad que la totalidad de los realizadores del cinema novo se dediquen (o se hayan dedicado) a la realización de películas documentales, existiendo los que construyen su obra a través de películas documentales, como Vladimir Carvalho o Geraldo Sarno.

3) Un refuerzo al sistema de producción independiente del beneficio oficial, como condición de sobrevivencia. Este sistema se apoyaría básicamente en un mercado emergente paralelo (universidades, cineclubes, etc.) y en la participación cada vez mayor de estructuras culturales en las áreas de producción.

La película marginal

La película marginal brasileña surgió a partir de la radicalización de una posición de marginalidad que caracteriza las relaciones entre los intelectuales y la sociedad brasileña. Su marginalidad reside no simplemente en el hecho de la producción de películas con recursos reducidos (o su circulación cuando ésta existe, fuera de los circuitos exhibidores tradicionales) sino porque asumirán también las últimas consecuencias de la imposibilidad que supone la superación de las barreras existentes entre ellas y el pueblo, que sería el objeto natural de su acción cultural.

Realizado por procesos o presiones diferentes entre sí, este cine que se desea marginal ve en esta marginalización la característica dominante de las relaciones entre individuos y sociedad. Asumiéndose como componente de la franja marginada e indefensa ante la barrera erigida por el contexto social, estas películas se caracterizan por su impotencia de acción.

Al asumir una posición de marginalidad, el tema principal de estas películas pasa a ser la propia película y la propia acción cultural, lo que de cierto modo caracteriza la hostilidad presente en casi todos los autores frente al público. De la misma manera, la tónica del cine marginal no puede ser explicada como una simple reacción de la manera en que el cinema nuevo aborda a la sociedad brasileña. Es verdad que muchos de esos directores parten de una

reacción a las películas del cinema novo, pero es verdad también que el fenómeno no es solamente cinematográfico (un comportamiento semejante puede encontrarse en la música popular y en el teatro) y que sus verdaderas raíces deben buscarse en la situación brasileña a partir del año de 1964.¹

También es cierto que hubiera sido necesario ver de nuevo, a la luz de la nueva información trazada por el cine marginal, algunas películas realizadas en los años de 1964-1965, para saber hasta qué punto había estado anunciado este comportamiento a través de algunos personajes desarrollados por el cinema novo.

Sería preciso entender este cine marginal más como un movimiento de transición, cuyo período de actividad más intenso transcurre de 1968 a 1971 y cuya permanencia en el cine brasileño contemporáneo es apenas episódica pero indiscutiblemente rica para cualquier reflexión sobre nuestro cine.

Alrededor de un comportamiento encerrado en torno a sí mismo y del ritual de impotencia que caracteriza este cine hecho en el margen, existe una tentativa de análisis sobre lo que debe hacerse, aunque este análisis sea frecuentemente desordenado y confuso. Aunque ninguna de estas películas ha conseguido, aisladamente, esbozar un cuadro preciso de la situación brasileña, ellas constituyen, en su conjunto, un elemento significativo para una tentativa de preocupación por los caminos que ha atravesado el cine brasileño en los últimos 15 años.

La pornografía ("porno-chanchadas"² - porno-churros)

La pornografía, actualmente un producto económicamente interesante para el mercado exhibidor, surge como una reacción desordenada y espontánea a la desorganización del mercado cinematográfico brasileño y al llamamiento oficial por un esfuerzo colectivo mayor para el bienestar común: el "héroe" de la pornografía es una respuesta a este llamamiento, que insiste en afirmar que estamos en un "país grande" y que sólo el esfuerzo colectivo y la responsabilidad social pueden crear el bienestar de todos. El héroe de estas películas pornográficas no tiene compromisos de ninguna especie, ni empresariales, ni de deudas, consiguiendo siempre sus objetivos, ganar la mujer que desea, recibir dinero para comprar cualquier cosa, gracias a su potencia sexual. Este llamamiento fue dirigido en especial a los trabajadores de la clase media, exactamente la clase de población brasileña que consume los pequeños mensajes de interés educativo del gobierno.

El modelo inicial para una película pornográfica brasileña parece haber sido la comedia crónica italiana que trajo al mercado brasileño la idea de anécdotas groseras y breves. En una fórmula tradicionalmente usada por el cine brasileño, las primeras películas pornográficas imitaban las comedias italianas. ¿De qué otro modo sobrevivirían en un mercado hecho para el producto nacional, si no fuera imitando la mercancía extranjera, preferida por el público y por los exhibidores?³

¹Principales autores de películas marginales: Ozualdo Candeias (*A margem*, 1967; *A herança*, 1971; *Zezé*, 1972); Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968; *A mulher de todos*, 1969); Julio Bressane (*Matou a família e foi ao cinema*, 1969; *Um anjo nasceu*, 1969; *A família do Barulho*, 1970); Neville D'Almeida (*Jardim de guerra*, 1968; *Piranhas do asfalto*, 1970); Andrea Tonacci (*Bla, bla, bla...*, 1968; *Bangue bangue*, 1970); Luiz Rosenberg Filho (*Jardim das espumas*, 1970; *Imagens*, 1972); Geraldo Veloso (*Perdidos e malditos*, 1970); Carlos Frederico (*A possuída dos mil demônios*, 1970); Joao Silvério Trevisan (*Orgia ou o homem que deu cria*, 1970); Elyseu Visconti (*Os monstros de Babalú*, 1971; *O lobisomem o terror da meia noite*, 1972).

²Chanchada. Durante los años cuarenta, y principalmente los cincuenta, una mayor parte de la producción de películas en Brasil se formó por comedias musicales, con una participación de cantantes de radio y cómicos de teatro. A estas películas se les llamó "chanchadas", expresión despectiva que significaba una cosa de poco o ningún valor. Una "porno-chanchada" sería, por lo tanto, una versión moderna de las antiguas chanchadas, con una adición del elemento pseudo-crítico. (Debemos hacer notar que actualmente se está tratando de reivindicar el papel de la chanchada dentro del cine brasileño.)

³Principales autores de porno-chanchadas: Geraldo Miranda (*As depravadas*, 1973; *Essas mulheres lindas, nuas e maravilhosas*, 1974; *Onanias o poderoso machão*, 1975); Claudio MacDowell (*As mulheres que fazem diferente*, 1974; *Quando as mulheres querem provas*, 1974; *Luz, cama acôo!*, 1975); Roberto Mauro (*As mulheres amam por conveniência*, 1972; *As concubinas eróticas*, 1975; *As mulheres sempre querem mais*, 1974; *O incrível seguro de castidade*, 1975); Roberto Machado (*Um virgem na praça*, 1973; *Uma mulata para todos*, 1975); Tony Vicira (*Desejo proibido*, 1974; *A filha do padre*,

Por otra parte, el surgimiento del género en Brasil, coincide con las reacciones, a nivel mundial, contra el puritanismo del cine y la iniciación del éxito del cine "porno". En el caso específico de Brasil, donde evidentemente la demostración sexual directa continúa ausente, los temas pornográficos, conscientemente o no, estimulan una imaginación reprimida y no exclusivamente en cuestiones sexuales. En verdad, el sexo se transforma apenas en una representación alegórica de violencia.

Esta serie de películas, aunque duramente criticadas por ciertas escalas de la crítica "oficial" brasileña, por motivos de dudoso moralismo, contaron con un contexto social altamente reprimido y con un público habituado a tener una información fraccionada, incompleta y mutilada por intervención de la censura. Este cuadro no solamente ha creado la necesidad de una expansión, de un instante de alivio —y de preferencia de un alivio a través de la liberación de la agresividad contenida— sino que ha creado un público pronto a recibir un lenguaje pobre de la pornografía como un estilo conocido, determinado por la necesidad de decir las cosas entre líneas, porque la censura no permite hablar con claridad.

Las alternativas de la actualidad

Curiosamente, en este período en que la mayor parte de la producción cinematográfica brasileña se ha tornado poco significativa, se registró un aumento en el interés por los problemas de nuestro cine, sobre todo entre el público universitario. Este dato es una señal importante para que se puedan comprender las alternativas que se presentan actualmente para el cine en Brasil, porque indica una creación de un público especialmente interesado en cine, y más que nada, ha creado a un público con un nivel de interés y de exigencias especiales con relación a las películas.

Una nueva cadena de cineclubes (movimiento que casi se extinguió totalmente en 1969) está creando condiciones para una exhibición regular de películas que no interesan al mercado tradicional (como, por ejemplo, películas documentales) y organizando, en diversas ciudades, manifestaciones amplias conocidas como "Mes del cine brasileño", reuniendo un fuerte conjunto de películas de todas las épocas, para proyecciones y debates.

Para este público, lo que tiene la mayor importancia son las películas que tratan de la documentación de la forma de pensar del pueblo brasileño. Las nuevas películas mezclan la ficción con la documentación, mezclando personajes de ficción en medio de personas y acontecimientos verídicos. Los personajes de ficción funcionan como inspiradores, como una especie de reporteros que llevan a las personas en una gira para que opinen sobre el mundo en que ellas se encuentran. El papel del director de la película pasa a ser, en muchos casos, el de montador de escenas, o para seleccionar puntos comunes de sucesos aislados y mostrar la coherencia de estas palabras, en donde una persona puede proseguir el discurso iniciado por otra. De esta manera, estas películas pueden examinar la relación de trabajo, de poder.

Al mismo tiempo, es preciso no olvidar también el esfuerzo en el sentido de mantener el comportamiento indicado por el cinema novo, que encuentra tal vez sus mejores ejemplos en las películas de Joaquín Pedro de Andrade (*Los confidentes* y *Guerra conyugal*) y en el antes nombrado *San Bernardo* de León Hirszman.

Básicamente, las condiciones de producción de películas en el Brasil se encuentran ac-

1975); Alberto Fieralisi (*A difícil vida fácil*, 1972; *Um marido sem... e como um jardim sem flores*, 1972; *Café na cama*, 1973; *As secretarias... que fazem de tudo*, 1974; *Oh, que delícia de patrão!*, 1974; *O homem da cabeça de ouro*, 1975; *O estranho vício do Dr. Cornelio*, 1975); Victor DiMello (*Quando as mulheres paqueram*, 1971; *Um verão entre as mulheres*, 1974; *Essa gostosa brincadeira a dois*, 1975; *Como é boa a nossa empregada*, 1972); Paulo Rovai (*Os mentos*, 1972; *A virgem virgem*, 1972; *Ainda agurro esta vizinha?* 1974); Maozuel Silveira (*Com a cama na cabeça*, 1973; *Mais ou menos virgem*, 1974; *As audaciosas*, 1975; *Secas e molhadas*, 1975); Braz Chediak (*A banana mecânica*, 1973; *O roubo das calcinhas*, 1975); Ody Fraga (*Machão e fema*, 1973; *Adulterio: as regras do jogo*, 1974; *O sexo mora ao lado*, 1975; *Amantez: amanhã se houver sol*, 1975); Adnor Pitanga (*As mulheres que fazem diferente*, 1974; *As mulheres que dão certo*, 1975; *Confissões de uma viúva moça*, 1975); Edward Freund (*Sob o domínio do sexo*, 1973; *Ainda agurro este machão*, 1975); Eydio Eccio (*Mulher pecado*, 1972; *O leito da mulher amada*, 1974; *O sexualista*, 1975); Ary Fernandes (*O super mento*, 1974; *Quando elas querem e elas não*, 1975); Carlo Mousi (*Com as calças na mão*, 1975)

tualmente, ligeramente mejores, pero la resistencia del mercado exhibidor y del distribuidor permanece, lo que obliga a los realizadores a grandes inversiones para la producción de películas a colores, con intérpretes conocidos en la televisión para competir con el producto extranjero con algún atractivo. En términos de producción, la película que más se aproxima al camino abierto por el cinema novo y a la película más reciente de Nelson Pereira dos Santos, *El aumento de Ogum*, producido con un presupuesto verdaderamente pequeño, con filmaciones en escenarios naturales, el uso frecuente de la cámara en la mano y con la misma habilidad para improvisar soluciones durante la filmación.

Diez años de cine nacional



Diez años después del film *Dios y el diablo en la tierra del sol*, uno de los logros del cine nacional, *Opinião* reúne declaraciones de algunos cineastas, hablando de estos tiempos y de la situación actual. Un balance que muestra, por sobre todas las cosas, el fin de los esquemas colectivos de los años -sesenta.

En mayo de 1963, Glauber Rocha preparaba la producción de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en sertón de Bahía. Ahora, transcurridos diez años, la gran aventura del moderno cine brasileño parece llegada a su fin. El sueño de "una idea en la cabeza y una cámara en la mano" acabó. El cinema novo —gloria de la cultura brasileña y excelente producto de exportación de los años sesenta— expiró con dispersas oraciones fúnebres y un vago atestado que apuntaba como causa mortis "la falta de comunicación de sus films con el gran público". Finalmente, ¿qué fue lo sucedido? ¿Qué es lo que piensan los cinemanovistas de todo esto? Y principalmente, ¿qué es hoy el cine brasileño y qué podrá dar mañana?

Geraldo Sarno

El mercado del cine no es el del documental, que debería estar apoyado por instituciones o por la televisión.

Geraldo Sarno

Lo que se debe comprender es lo siguiente: el cine, tradicionalmente, se relaciona con el público bajo la forma de entretenimiento dado por la ficción. Rarísimas veces esa relación es hecha a través de documentales. Y las excepciones —los casos de Walt Disney y *Perro mundo*, que poseen una visión exótica o patológica de la realidad— son lamentables. El mercado normal del cine no es el mercado del documental: debería estar apoyado por instituciones o por la televisión. Mi obra, si tuviese un objeto central, diría que es una crítica a nuestro modelo de desarrollo, una crítica a la modernización en el Brasil. Mi búsqueda temática en el nordeste tiene un fuerte sentido afectivo pero sobre todo cultural.

El nordeste es de una riqueza impresionante; por eso tuve que recurrir a la sociología, a la economía, a la antropología, en un transcurso que va desde *Viramundo* a *Viva Cariri*,

un transcurso claro con una línea desarrollada en busca de un cierto tipo de humanidad brasileña.

Es una cosa que sólo te llega a largo plazo, por decantación; después que uno conoció el nordeste, viajó bastante. Es apasionante. No es en el nivel antropológico, ni en el económico —que no entiendo— sino en la realidad del pueblo que vi y al cual pertenezco, del país que me apasiona, que tomo partido, sufro, me alegro. Esta es mi realidad, mi vida. En el fondo, es un problema de un cierto tipo de nordestino que vive aún en función de la naturaleza, el pobre, el campesino que tiene una vivencia, una relación con el mundo, una fuerza que es un negocio que el cine no ha conseguido captar. Dado pero todavía en trazos muy pobres: en algún documental excepcional, en algún u otro filme excepcional de ficción, en Glauber, en Nelson. Lo que me interesa es hacer un determinado tipo de films en una situación muy específica. Lo que me sedujo en el documental, de inicio fue la posibilidad de trabajar con la materia de la realidad social muy caliente, muy directa, muy próxima a ciertas ciencias sociales. Mi trabajo fue después evolucionando hacia un asunto que se está tornando cada vez más personal, más sensible, y menos sociológico. Creo que la gente tiene que partir de la materia prima, que son los datos sociológicos y económicos, para producir emociones, producir una actitud. No es una línea que estoy proponiendo para el documental, pero estoy seguro de que es uno de los caminos a seguir. Lo que me maravilla en el documental es esta capacidad de emocionar.

¿Mercado para este tipo de cine?, aún es difícil. Las grandes escuelas documentalistas del pasado siempre estuvieron ligadas a instituciones, jamás tuvieron objetivos comerciales. La solución de reunir documentales en un largometraje, para facilitar la exhibición, como yo y el grupo de Thomas Farkas hicimos con *Brasil verdad y Herencia del nordeste*, se reveló precaria. Pocas personas asistieron. Actualmente estoy intentando encontrar nuevas fórmulas de canalización para mis trabajos. El mercado ideal —quizá también el único— para el documental, hoy, es la televisión. La experiencia que tuve en la TV Globo (serie Shell-Globo Special) fue buena: no sentí ningún tipo de limitación, ni tampoco la presión de saber que me estaría dirigiendo a un público mucho mayor, al contrario. La relación de la cultura con la sociedad necesita ser desarrollada. Estoy refiriéndome a la cultura como un todo, no solamente en términos de ficción y de documentales.

La posición marginal no me sensibiliza. Hablo de la posición en sí y no del contenido de las obras llamadas marginales. Julinho Bressane tiene un film admirable. *El bandido de la luz roja*, de Rogerio Sanzerla, realizado en 35 mm, es sorprendente. Julinho y Rogerio se dicen marginales. No creo en esto. Y no es por elitismo o vanidad, no.

Carlos Diegues

El cine brasileño dejó el mercado de ideas y no logró llegar al mercado de consumo.

Cacá Diegues

Hay un vicio en todo raciocinio cultural hecho hoy en el Brasil, que es quedar siempre atado a los hechos e ideas de un pasado reciente. Este tipo de comportamiento no creo que sea más posible. Ahora la situación es otra bien distinta, vamos a comenzar en otra fase histórica del país, con otro diálogo.

No estoy proponiendo soluciones individuales, pero pienso que como todo está comenzando de nuevo debemos experimentar profundamente. Pienso que, por ejemplo, en el pasado año surgieron tres films (*Como era gustoso mi francés*, *Los inconfidentes*, *Cuando llega el carnaval*) totalmente diferentes entre sí, cada uno respondiendo a un camino propio, pero que comienzan a desmontar y criticar toda esa mitología de los años sesenta, que en aquel mo-

mento era real, formaba parte de un proceso. Pero esto acabó convirtiéndose en mitología, folklore. Y ahora el panorama cultural brasileño es eso: pasquín, página cultural de *Opinão*, cosas todavía ligadas a esa mitología; el propio cine brasileño como movimiento industrial aún está basado completamente en el concepto de nacionalismo de los años cincuenta, getulismo, petróleo, etc. Y en estas cosas ya yo no creo más.

Por tanto no me interesa discutir con base en referencias pasadas. No me interesa más discutir el cine novo, ni la diferencia entre cine comercial y cine de arte, en el fondo todo es cine comercial; impuesto a una pantalla está sirviendo de mercancía. Estas cosas están todas debidamente codificadas en torno a un proyecto que sería el del "cine brasileño" con esa referencia de nacionalidad, y esto no me interesa más, en la medida en que el concepto de nación hoy en el Brasil está directamente ligado al concepto de estado. Y quien se interesa hoy por el cine brasileño acaba teniendo que defender un cine que está siendo patrocinado con determinados intereses. En este sentido no tengo más interés por el cine brasileño, envuelto en una serie de mentiras y mitologías.

Una de esas mitologías es el propio carácter "industrial" de nuestro cine, su comercialización. Usted toma los datos estadísticos del INC y entonces verifica que nada de eso es verdad. La idea de que el cine brasileño ya tiene "taquilla" es otro mito. La propia fórmula comercial de la comedia erótica, que hoy predomina entre nosotros, ni fue inventada en el Brasil, ni está procurando ninguna novedad desde el punto de vista de la industria. De aquí a dos o tres meses esta fórmula va a ser abandonada, pues no posee fundamentos culturales ni tampoco industriales. Ella corresponde a una fase cada vez más provinciana y artesanal del cine brasileño. En el Brasil se está jugando a hacer industria; se toma un objeto italiano, americano, se copia este producto artesanalmente a duras penas en un plazo de seis meses con actores mal pagados, productores que no tienen dinero, laboratorios precarios, sin garantía de distribución. Lo que existe en el Brasil es una copia provinciana subdesarrollada de formas aparentes de una industria internacional.

Lo que yo pienso es que el cine brasileño abandonó el mercado de ideas y no logró llegar al mercado de consumo. Y en esta etapa intermedia en que se encuentra no da para regresar, y no le es posible salir al frente. En el mercado de consumo él no llegará nunca, porque el cine no resulta ya un arte de consumo. Cambió. Lo que está sucediendo en el mundo entero es otra cosa, y no va a ser el Brasil el que va a modificar esta situación. Y al mercado de ideas es muy difícil regresar. El cine brasileño como mercado de ideas correspondió al período de cine nuevo, y llegó a establecer ciertos principios universales para el cine político, creó un nuevo concepto de cine independiente, fecundó con ideas el cine latinoamericano y de todo el tercer mundo. Y hoy en el Brasil se realizan los peores films del mundo, todos saben esto. Perdemos la importancia que un día tuvimos en el contexto de la cinematografía internacional.

Con todo esto sólo me interesa hacer cine en el Brasil en condiciones brasileñas. Pero creo que existen distintas circunstancias nuevas que deben ser conocidas, y la condición fundamental para esto es la defensa y preservación de nuestra propia identidad. El asunto es que usted busque, en esta zona intermedia, en la cual el cine brasileño va a permanecer por mucho tiempo, la sustentación de su identidad. Creo que deben ser hechos films sobre el Brasil actual. Usted debe dar su testimonio a través de la creación cultural.

Mas para eso una cosa resulta imprescindible: explotar los límites del cine mismo, reconocer en el cine un instrumento de invención y creación permanente. Cine no significa lenguaje, significa lengua. No es una cosa que tenga un código preestablecido como la literatura. Lo que existe son imágenes que usted construye, sin algún código precedente, como articulación narrativa. No podría trabajar bien con mi instrumento si no tuviese la vocación de la invención permanente. Está claro que todo esto a va ser juzgado dentro de la realidad nacional, pero en función del universo de ideas en el cual vivo. Quiero ayudar a transformar el cine en instrumento de conocimiento y ésta es una de las razones morales que me lleva a realizar cine: la de relacionarme con el resto, a través de una posibilidad de conocimiento que le concedo.

Arnaldo Jabor

La única posición es la de aceptar que se es brasileño, sea cual fuese la situación brasileña.

Arnaldo Jabor

Existe una posición que no me agrada que es la de la ubicación del artista brasileño un poco como víctima, posición que encuentro complaciente. En este momento el llamado cine de autor realmente decreció. Pienso que los caminos están más intrincados y el artista realista, el que intenta tener una visión clara de la realidad, tiene que aceptar este intrincamiento sin temor a perderse en él. La realidad se tornó laberíntica, pero si usted tuviese miedo de quedar atrapado en ella va, como máximo, a salvaguardar una virginidad que de hecho no significa mucho para la realidad brasileña ni para la cultura mundial. Estimo que Bertolucci es uno de los primeros cineastas que está enfrentando con un duro mirar, cada a cara, la realidad económica en que vive. Ese realismo que le permitió el psicoanálisis, dio a *El conformista* y al *Tango* una importancia muy grande. Creo que *El conformista* es mucho más importante que los demás films radicales (*film-lets*) que Godard hizo últimamente en régimen de maldición.

Hice *Toda nudez* guardando las debidas proporciones, en esa misma perspectiva. Tomé la pieza de Nelson Rodrigues —que encuentro un autor revolucionario a pesar de estar clasificado como reaccionario por el pensamiento izquierdista oficial— y realicé un film que tiene una especie de soporte erótico y sin embargo no es un film pornográfico y es mi mejor film. Y el más importante políticamente, pues está siendo exhibido en el Roxy y en un gran circuito. Usted tiene que apoyarse en los mitos de la industria cinematográfica para poder ir contra ella. Creo que el cine olímpico acabó, que el arte olímpico es un arte que no interesa más. Y considero esto una idea de vanguardia, pues pienso que el desafío de la conquista de un lenguaje público es una búsqueda de vanguardia. Se confunde mucho vanguardia con esoterismo, pero la vanguardia no tiene que implicar obligatoriamente un hermetismo.

Joaquim Pedro de Andrade

Surge una falsa moral, ya en completo desacuerdo con la práctica, en la misma clase que ve estos films.

Joaquim Pedro

El cine que se hace hoy en el Brasil refleja muy de cerca las diversas contingencias políticas y sociales por las que el país va atravesando. Por una parte notamos la fuerte presión que se ejerce a través de la selección de financiamiento (guiones aprobados) y también por la ejecución de cortes y prohibiciones.

Por otro lado, verificamos actualmente otro tipo de "dirigismo" muy fuerte: el "comercial", que además refleja la edad comercial alcanzada por la cinematografía nacional. Se está desarrollando una selección de carácter comercial muy grande, que provoca que el énfasis de producción, en términos cuantitativos, haya pasado para los llamados films de "voga" (erotismo situado en una clase media urbana). Ante este cuadro, las salidas no son muy estimulantes. Lo que observamos es el surgimiento de una especie de hipocresía, es decir, al público, en cine, le está prohibido cuestionar toda una serie de temas. Surge entonces una falsa moral, ya en completo desacuerdo con la moral práctica urbana de esa misma clase que consume estos films. Y este hecho define la vitalidad de los films: vitalidad cultural e, inclusive, vitalidad comercial.

Si dichas películas fuesen hechas con la irreverencia que implica el cuestionar valores

que están ya evidentemente corrompidos y falsificados, ellas ganarían otro tipo de vida y de interés. Pero los films son forzados a seguir el camino convencional.

Creo, sin embargo, que el cine brasileño ha alcanzado la capacidad técnica y financiera para poder utilizar adecuadamente ese enorme poder de masas que este medio posee.

Se trata de encontrar un lugar ajeno a la hipocresía vigente y más allá de los límites reales que son impuestos: el proyecto debe ser visible. O sea, el consumo masivo en el Brasil constituye una posibilidad original del mayor interés para el cine. Las "masas afluentes" en Brasil son simientes de vitalidad fortísima, y debemos aceptar esta propuesta. Pienso también que existe un "reaccionarismo" en rechazarla. Procurar un tipo de puritanismo en cine que implique rehusar el desafío del consumo de masas (posición más común de lo que se piensa) es una actitud reaccionaria. Es como si quisiese hacer retroceder el consumo, es proponer para el cine una especie de "belletrismo" demasiado académico.

El film de arte tradicional de imposición y "respectabilidad" cultural tiene mucho de ese carácter: utilizar inadecuadamente un vehículo que es moderno justamente por ser un vehículo de comunicación de masas. La proposición de consumo masivo en Brasil es una proposición novedosa, es algo nuevo, que no existía anteriormente. Las grandes audiencias de TV entre nosotros resulta ciertamente un fenómeno nuevo. Es una posición de vanguardia para el cineasta intentar un lugar dentro de esta nueva situación.

Creo que es perfectamente posible captar un gran público haciendo cosas originales y nuevas. La novedad, en principio, sólo aumenta el riesgo del productor, y por eso casi nunca es intentada. Es una cuestión de seguridad económica utilizar fórmulas de consumo garantizado. Pero en el cine esa "garantía" no existe con tanta solidez como en otros sectores de consumo. Existe, por ejemplo, el conocido fenómeno de la "saturación" que ocurre más o menos rápido: la innovación es indispensable para mantener el nivel de consumo. El temor del financiero acaba siendo contrarrestado por la necesidad de abrirse nuevos frentes de consumo, inventar nuevas fórmulas. La fórmula actual que está generando la mayoría de los films brasileños, ya debe estar en el límite del agotamiento.

No estoy proponiendo un puro comercialismo de masas, lo que siempre da resultados débiles y limitados. No se trata de una propuesta puramente comercial, con fines exclusivos de transformar el cine en un buen negocio. Lo avanzado resulta asumir el lado moderno del cine, que es justamente la posibilidad de comunicarse con la masa. Ello implica asumir todos los valores culturales, sociales y políticos que pueden ser transmitidos por este canal de comunicación.

Este camino, de cualquier modo, es siempre muy peligroso: puede conducir fácilmente a la prostitución de la propuesta inicial con miras a asegurar audiencia, etc.; la gran mayoría de esas tentativas se convierten al final en verdaderas drogas. De cualquier manera, creo fundamental la explotación crítica de este camino. Fue en este sentido que realicé *Macunaíma*.

Cinema-novo rico Cinema novo-rico

David E. Neves



o primeiro parágrafo do seu *Literatura e Sociedade* (Cia. Editora Nacional), Antonio Cândido adverte o leitor com a seguinte explicação: "Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso porque um dia vem a reação indispensável e a relega justamente à categoria do erro, até que efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro." Meu artigo "Visto para o mar" (publicado no Pasquim de 22/2/80) continha esse dilema inicial. Escrevo agora sem pretender ser aquela "operação difícil" de que fala o autor de *Tese a antítese*, mas, ao menos, para tentar esmiuçar os temas ali desenvolvidos.

Sendo arte e indústria, o cinema está permanentemente ligado ao dinheiro. O cinema novo também não escapa dessa perspectiva; e o fenômeno do enriquecimento, apesar de longínquo, fez ou faz parte das cogitações de seus membros (produtores e realizadores) desde o seu nascedouro. A palavra enriquecimento, no sentido em que a ela me refiro, é diferente do seu contexto mais ou menos comum. Viver de cinema sempre foi o ideal de todos aqueles que re-renovaram definitivamente a arte cinematográfica entre nós.

Por via de comparação, opiniões em tom de *blague* como as de Juca Chaves sobre sua renda pessoal, ou mesmo as de Millor Fernandes, nunca, do meu ponto de vista pelo menos, tinham rondado as cabeças de nossos melhores cineastas.

Vê-se que o cinema novo foi criado e proliferou sob o signo da "economia de guerra" que é o tema básico da política financeira nacional, hoje em dia.

A relação inspiração-enriquecimento esteve ausente das aspirações de nossos cineastas. Pode-se chegar ao extremo de identificar a noção de "cinema de autor" à de "cinema que dá para o gasto" (ou para o sustento pessoal), coisa que, mesmo assim, era fenômeno inacessível até, por exemplo, *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade. O mercado cinematográfico, para o cinema brasileiro, não possuía elasticidade bastante para grandes empreitadas comerciais.

Arte e indústria têm sido sempre uma dobradinha que atrapalhou os homens de cinema no Brasil. O "desempenho industrial" passou a ser arte. A boa arte passou a ser indústria. Conforme Antonio Cândido, a média será feita pela "reação indispensável", mas como e

quando? Ainda estamos na fase da proposta da verdade, cobaias que fomos (e somos) do projeto cinema, teimosos e fiéis

O cinema, como o avião, nasceu sob controvérsias a respeito da primazia de sua invenção. Entre a França e os Estados Unidos da América deuse o início de uma disputa baseada em certa propriedade da retina, aproveitada por brilhantes mascates transoceânicos. A partir daí, a intermitência entre sucesso inventivo e sucesso comercial começou a fazer parte intrínseca da história dessa arte-fenômeno criada sob medida para o capitalismo, mas muito bem aproveitada pelos regimes opostos. Estamos, fundo, na premissa de Antonio Cândido. *Greed* de Eric von Stroheim simbolizaria o pragmatismo artístico de Millôr Fernandes arguindo alguns membros do cinema novo sobre seus rendimentos. *Outubro*, de Sergei Eisenstein estaria entrincheirado no lado oposto.

Mas não é a teoria abstrata a proposta deste texto. O ponto ao qual se quer chegar é o de mostrar como certo cinema novo "malversou" teses político-econômicas sobre cinema ou simplesmente ignorou-as. Pode-se voltar aqui ao tema do jogo, do aleatório, uma vez que um filme quase sempre (mesmo de um diretor veterano) é isso: risco semicalculado. Quando as regras do mercado se tornam mais ou menos conhecidas pode-se vir a ter certo tipo de contravenção (artística).

Se o cinema novo não tivesse sido pobre (leia-se: hermético) este artigo não seria válido. Mas é curioso lembrar aquilo que Joaquim Pedro chamou de "fase Lumière" que, em detalhe significa o fascínio pela realidade adjacente. O documental imperou na pobreza e o ficcional (re) descoberto domina a riqueza (a pornochanchada não seria um tipo "delirante" de ficção?). Riqueza? Até certo ponto. Até certos pontos. As cabeças giram em torno de arte, eficiência, desempenho, conquistas. Talvez o projeto, alcançado num momento impossível, seja todo ele hoje baseado num esquema reacionário, se comparado a outras cinematografias similares.

Antonio Cândido volta onisciente, apesar de estar radicado numa área onde o custo operacional é proporcionalmente nulo. O cinema-novo rico é um eufemismo machadiano "em ação", mas é diferente do cinema novo-rico. Os sub-produtos do *nouveau-richisme*, no caldeirão mercadológico que se montou entre nós depois de *Dona Flor e seus dois maridos*, são piores que sus carros-chefes, o quais, por sua vez, são conseqüências dos embalos industrioculturais de seus idealizadores.

O presente artigo foi escrito para tentar ser uma continuação "teórica" do mencionado *Vista para o Mar*, cuja publicação se deu há mais ou menos um ano. A distância que separa, no tempo, os dois textos, me fez considerar de bom alvitre a retomada aqui, à guisa de epílogo, das idéias centrais do primeiro:

"Não é difícil achar afinidades cada dia maiores entre a produção de um filme e uma incorporação imobiliária. Depois do sucesso financeiro de *Dona Flor e seus dois maridos* a produção (entidade abstrata e, no caso presente, restrita a certa faixa entre Rio e São Paulo) começou a vislumbrar e mesmo adotar novos sistemas, talvez numa tentativa extrema de provar o limite da elasticidade do mercado cinematográfico para os filmes brasileiros. E é esse inflacionamento orçamentário dos novos filmes que nos traz de volta à comparação inicial.

"O desmatamento cultural que a subida dos preços dos filmes provocou é nocivamente proporcional à criação de um novo tipo de *status* entre os cineastas. A desvalorização do cruzeiro provocaria (e provocou) uma alta do custo das produções, mas, esse aumento já havia sido estabelecido como condição *sine qua non* para a existência de um filme, antes da subida do dólar, como num ato profético.

"Mercado imobiliário, produção cinematográfica e *status* são três elementos reunidos como um jogo de bilhar francês, onde a carambola é factor indispensável.

"Voltemos ao mercado imobiliário. Essa idéia, vinculada ao cinema nacional, ainda necessita de um aprofundamento maior. Para começar estamos às voltas com os grandes empreendimentos, os conjuntos arquitetônicos, as áreas virgens como o caminho do mar na direção sul. São pretextos materiais que os movem, sempre: compra e venda; e a despersonalização,

com raras exceções, faz parte de sua estrutura íntima. O velho e charmoso cinema artesanal acabou, pelo menos nessa faixa. O *status* decorre desse dado e varia diretamente com o aumento do preço da 'incorporação'.

"Há tráfego direto entre as sedes desse empreendimento, carteiras ou credenciais estritamente personalizadas, além de certo prestígio sócio-cultural. Resta saber se a aplicação financeira é recuperável, se o investimento vale a pena. Se toda essa comparação é derogatória ou se ela é a saída para nosso cinema."

Cine e imaginación poética*

Ruy Guerra



Qué opinas sobre la discusión acerca de la imaginación poética en nuestro cine en estos momentos? ✧ Este es un debate muy importante y muy necesario hoy porque hay cierto malestar generalizado, internacionalmente, de que las películas llamadas políticas se han dado un poco monolíticas, un poco iguales, que tienen buenas intenciones pero no alcanzan verdaderamente a un público que no comparte sus postulados políticos, que su posibilidad de convencer se está autolimitando. El hecho de verlas en conjunto en este III Festival del NCL y en el de Cartagena me ha dado una visión de este problema, sobre todo en el cine documental que es el que más he visto. Hay que preguntarse, ¿por qué sucede esto?

Las dificultades con los medios de producción y otras de tipo social y político, etc., afectan la creatividad, pero el tipo de análisis de la realidad que se está haciendo genera un tipo de imágenes que es semejante aunque sean de diferentes artistas. La mirada que uno está echando a la realidad es muy poco crítica, muy monolítica. Uno se está contentando simplemente con llevar a la pantalla el hecho revolucionario que está sucediendo en la realidad. Hay un cine en que el material es tan fuerte que tiene su propia carga dramática, no necesita de mucha elaboración en sí, basta simplemente con llevar la realidad a la pantalla. Pero, cuando eso no es así no podemos contentarnos con esa transposición directa de la realidad a la pantalla, hay que elaborar ese material y organizarlo dramáticamente con sus contradicciones. No basta con dar una información de imágenes en bruto porque las imágenes se olvidan por la gran cantidad que se reciben todos los días por los medios masivos, por eso hay que elaborarlas imaginativamente para que logren impresionarse en la memoria del espectador y lleguen a convencer. Hay que establecer esa dinámica con el espectador, no basta hacer el documento, el documento es importante pero hay que hacer más.

□ ¿Qué propones como posible camino?

✧ El cineasta tiene forzosamente que echar una mirada crítica sobre los procesos de la realidad, esa mirada tiene que estar acompañada de las contradicciones de esa realidad. No hacer las películas en función de palabras de orden, sino descubrir las contradicciones más fuertes y exponerlas. No propongo un cine muy racional, sino creo que la idea puede llegar a través de la emoción, a través de la poesía que es la forma más sensible y aguda de la idea.

Cine nacional y popular

León Hirszman



Me parece que la perspectiva de un cine nacional y popular —que es la perspectiva que *Ellos no usan smoking* propone y asume— es una perspectiva universalista, en el sentido de que un obrero de cualquier parte del mundo encuentra puntos de identificación, de autorreconocimiento humano. No se trata de ser paternal o filial con la clase obrera. El film no pretende ser una ilustración de la realidad sino su recreación. Tiene una visión narrativa y no descriptiva. Lo importante es la cuestión de la narrativa y no la identificación con un cierto tipo de sociología. De ser así, estoy seguro que la película sería un desastre: sería un film de izquierda, para personas de izquierda — que es lo que tradicionalmente se hace—, para los ya convencidos.

Ésta no es nuestra tarea. Nuestra tarea por un cine nacional y popular es amplia, ambiciosa. Hay que tener conciencia que tenemos que dirigirnos a amplias capas de la población. Hay que tener humildad para saber hacer un cine así, que por lo demás no es fácil. Mucho más fácil es hacer un cine de "buenas ideas". Tenemos que tener una visión más amplia, más generosa, para aprender con el pueblo, con las dificultades propias del pueblo. Hay que ver la alienación no como un mal sino como un proceso. Que cuando valoremos al hombre culturalmente lo veamos siempre en condiciones reales de transformación y no con una visión paternalista de esa transformación, en la que las cosas tienen que ser de una sola forma. Hay que sentir respeto por el hombre, culturalmente hablando, y pensar que él puede sentir placer, emoción estética.

Por un cine democrático

Carlos Diegues



El cine brasileño siempre vivió en crisis, desde el comienzo del siglo, debido a la dificultad para adecuar una producción cultural de carácter industrial a una economía nacional permanentemente desestabilizada, periférica y dependiente. Pero hay momentos en que esa crisis se vuelve aguda y éste es uno de ellos. Esta vez, lo que caracteriza a la crisis aguda es la necesidad de cambio, en oposición a un cierto conformismo, tal vez prejuicio, pero sobre todo miedo a lo nuevo.

Este es el sentido de mis intervenciones recientes, tanto en los periódicos como en las asambleas de Embrafilme¹ y de Abraci: no se trata más de echar toda la culpa a Embrafilme, de intentar corregir su acción mediante el casuismo; se trata, ahora, de cuestionar todo el modelo económico en que está basado el cine de Brasil y de proponer un modelo nuevo, adecuado a la realidad mundial del cine, a las nuevas formas de producción y tecnológicas, a los rumbos políticos y económicos de la sociedad brasileña como un todo.

Este modelo nuevo no debe ni puede ser determinado por Embrafilme sino por todos nosotros, cineastas paulistas, cariocas, gauchos, mineiros, paraenses, pernambucanos, baianos, brasileiros.

El modelo de producción en que está basado el cine brasileño, el modelo de la crisis, es una herencia del estado novo (a largo plazo) que pasó por la era juscelinista (con el nacimiento del cinema novo) y desembocó en la euforia del estado como gran inversionista, en el periodo Geisel (con el apogeo de Embrafilme). Este modelo fue pensado por Alberto Cavalcanti y otros grandes pioneros del moderno cine brasileño, que luego de sucesivas experiencias (Caic, INC, etcétera) culminó en Embrafilme, síntesis de su esencia.

La idea fue que, siendo el cine una industria cultural en permanente crisis, el estado surgiría no sólo como un gran protector, sino también como el principal inversionista, pagando las cuentas que la "opresión extranjera" obliga a mantener siempre en rojo. Esa idea encuentra extraordinaria repercusión a partir de 1974, cuando el estado de Itaipú, de la Nuclebrás o de la Transamazónica, se dispone a ser el gran inversionista, también en el área cultural. Es ahí que Embrafilme se establece, no como alternativa, sino como la única fuente posible de producción de calidad.

*Tomado de *Dicino*, 1984, publicado originalmente en *Folha de São Paulo*, 12 de mayo de 1984, traducción de A.B.
 †Organismo cinematográfico estatal.

Hoy todo el mundo sabe, después de las dos crisis del petróleo y otros virajes, que la economía brasileña marcha en otra dirección y el estado, al borde de la quiebra, pide a la población apretarse el cinturón, mientras negocia a la sombra la deuda externa. ¿Cómo es que el estado que trata de librarse de la Petrobrás va a comprometerse aún más con el cine?

El resultado son colas desesperadas en la puerta de esa Embrafilme, en quiebra, vaciada, impotente, tratando de curar llagas profundas con tratamiento de mercurio-cromo. Del otro lado del balcón, los cineastas danzan el baile autofágico de la desesperación, disputan entre sí el mejor lugar de la cola de espera, eligen como enemigos a los que aún consiguen recibir algunas de las últimas monedas, antes de que la bolsa de las propinas quede vacía otra vez.

En cuanto el estado se retira del palco en que actuara en el papel de mayor inversionista, llega a la escena, después de veinte años de lamentada ausencia, la sociedad brasileña en persona, gran estrella del nuevo espectáculo al que estamos comenzando a asistir.

La sociedad sale a la calle para exigir, se inicia como vanguardia política de sí misma, apartándose de sus representantes privilegiados para actuar por cuenta propia. El sentimiento que la anima, más que el simple e indeclinable derecho a elegir a su presidente de la República, es la necesidad de cambio, donde está contenido el fin de una tutela que ella nunca solicitó —tutela política en primer lugar, pero también económica, social y cultural. La sociedad se libera de la tutela, exige decidir sobre su propio destino, empuja al estado para su nuevo lugar, democratiza la práctica política y social. La sociedad procura lo nuevo, que será necesariamente democrático.

En el campo de la cultura, este sentimiento tal vez corresponda al que dice Celso Furtado² en su extraordinario texto *¿Qué somos?*: "el objetivo central de una política cultural debiera ser la liberación de las fuerzas creativas de la sociedad: no se trata de controlar la actividad creativa y sí de abrir un espacio para que ella florezca".

En cuanto a esto, gran parte de nuestros compañeros cineastas continúan en el movimiento contrario, pidiendo que la intervención del estado se haga cada vez más amplia e intensa. Cuando las autoridades económicas de Brasilia, responsables de alimentar los fondos de Embrafilme, leen esas reivindicaciones, deben pensar, simplemente, que esos cineastas no están entendiendo nada. Lo mismo, por otros motivos, pensarán los líderes de la sociedad, probablemente chocados con la insistente e inoportuna nostalgia de un pasado que ya tiene más de diez años.

Además del cambio de política económica del estado brasileño y de los nuevos rumbos que la participación de la sociedad ha de imprimir en el futuro próximo del país, un tercer factor, específicamente cinematográfico, lleva a nuestro cine a la necesidad de un nuevo modelo.

En el mundo entero, pobre o rico, capitalista o socialista, el cine no se hace más sin la participación directa, asociada o no, de la televisión y otros medios electrónicos. El Brasil y la India son los dos últimos países del mundo, contando con una producción cinematográfica anual importante (el Brasil tiene hoy la octava producción mundial de cine), que no integran a la televisión y otros medios electrónicos.

De Estados Unidos al Este europeo, de las democracias liberales de Europa al Japón, nadie más produce un film sin participación (o por lo menos, expectativa de participación) de la televisión, hoy la gran coproductora de cine en todo el mundo. La conciencia de esa realidad forjó el encuentro entre cine y TV, partiendo del principio de que no hay diferencias esenciales entre los dos vehículos, que la última es apenas otro modo de difundir al primero. Las circunstancias, naturalmente, varían de país a país.

En Brasil, esa asociación aún no se ha dado; por el contrario, el abismo entre los dos medios es inmenso, como si no tuvieran nada que ver uno con otro, como si fueran hasta enemigos. Eso se debe, en parte, a los preconceptos de ambas partes (ya vi muchos cineastas afirmando, con orgullo, su horror a la TV), pero se debe, sobre todo, al anacronismo legal del sistema de telecomunicaciones.

²Sociólogo brasileño.

Es necesario que luchemos por un nuevo código de telecomunicaciones, una nueva política que integre el cine al universo de la TV y otros medios electrónicos. Que la trate como un "espacio a ser ocupado", no como a una mujer que deseamos violar, sino como a una amante que queremos seducir, enamorar, con quien deseamos convivir.

Vivo oyendo decir que la TV Globo³ y su presidente Roberto Marinho son los principales enemigos de este casamiento. Oigo decir que son ellos los que impiden la reglamentación y la consecuente instalación de los canales de UHF en el país, de los cables y de las TV pagadas. Si eso fuera verdad, es necesario denunciar públicamente su responsabilidad. Pero también es verdad que cierto miedo artesanal a lo nuevo y a la modernidad, quién sabe si hasta un cierto prejuicio mental, nos ha hecho volver la espalda, diferir el enfrentamiento de este problema. En esta lucha entre Capuletos y Montescos medievales contra la unión que genera progreso industrial y cultural, tenemos a nuestro favor nuestra fuerza romántica, capaz de cambiar al mundo.

La crisis aguda encontró a algunos cineastas, entre los que me incluyo, trabajando soluciones alternativas junto al mercado externo. Es claro que esas soluciones alternativas son importantes, reproducen la necesidad de ciertos films y ayudan a desahogar la economía interna de la producción brasileña. Pero es preciso entender que el mercado externo sólo atenderá un máximo de cuatro, cinco films brasileños por año, en una producción anual de casi ochenta.

Por razones económicas y también ideológicas (nuestros films deben ser hechos en primer lugar para el público brasileño), el mercado externo debe ser considerado como una alternativa precaria, que sirve apenas a unos pocos proyectos específicos. La inserción en el mercado externo es difícil, debido a la falta de tradición comercial de nuestros films, a pesar de los premios internacionales y de la aceptación crítica en todo el mundo.

Además de esto, los avances tecnológicos de los centros cinematográficos envían a nuestra industria de pocos recursos a un lugar secundario de esta feria de atracciones. Durante los años sesenta, el avance tecnológico democratiza el cine (películas más sensibles como el tri-X de Kodak, equipos livianos como la Arri y la Nagra, sistemas domésticos como el super 8, etc.) poniéndolo al alcance de todos. Hoy, los adelantos son caros y sofisticados (sistemas de sonido como el dolby, grandes pantallas, refinamiento de los trucos y de los gadgets, etc.) dificultando el acceso a lo que el mercado internacional tiende a comprar.

La respuesta de las cinematografías pobres como la nuestra, sólo puede ser la imaginación creativa, la originalidad cultural y la práctica de tecnologías alternativas.

Por otro lado, una vez más, la televisión y otros medios electrónicos surgen como un factor de inversión de esta especie de elitismo económico de la producción cinematográfica mundial. Factor, por tanto, de democratización.

Lo que se ha esbozado en estas notas sobre la crisis, son apenas algunas ideas que se me han ocurrido en estos últimos tiempos. No tengo lista en la cabeza la solución para la crisis, el diseño de ese modelo nuevo para el cine brasileño. Ningún cineasta, solo, puede responder a todas esas preguntas. Ni aun un grupo de cineastas puede hacerlo.

Es por eso que propuse, en aquellas dos últimas asambleas, que se suspendiera por un tiempo esa política de comisiones y documentos, y que se promoviera, por iniciativa de nuestras asociaciones y sindicatos, un gran encuentro general del cine brasileño, donde todos los segmentos de la actividad tuvieran la palabra, de donde podríamos comenzar a tejer los hilos de ese modelo nuevo.

Siempre que discutimos abiertamente nuestros films e ideas, el cine brasileño fue más fuerte; cuando escondemos nuestras divergencias tras una unidad artificial, nos debilitamos. Fue en nombre de eso que elegimos, en la última década, el mercado como meta y juez de nuestro trabajo. En consecuencia, el mercado sirvió de coartada para muchas películas de mala calidad. Pues, de verdad, es la calidad de nuestros films la que conquista para nosotros el espacio cultural y político que necesitamos para sobrevivir. Hoy sabemos que todo el mundo

³ Empresa de televisión privada, como Televisa de México.

quiere que su film sea visto por el mayor número posible de personas; pero también sabemos que es una ilusión y un error esencial elegir la taquilla como criterio definitivo.

En nombre de eso, perdemos mucha de nuestra fuerza como fenómeno de comunicación social, ponemos bajo amenaza nuestra propia existencia social, incluso aunque los cineastas y los films mantuvieron su prestigio individual. *Porque ese prestigio individual no hace historia, apenas biografía.*

Llegamos al límite absurdo de hacer discriminaciones entre cultura e industria; algunos de nosotros pedirán (¡y piden!) el exilio de aquellos que llaman "culturalismo" y que es, en verdad, conciencia del hecho cinematográfico. Los jóvenes cineastas tienen dificultades para experimentar, los negativos de nuestros clásicos se deterioran en los laboratorios mal protegidos, la divulgación del conocimiento cinematográfico se empobrece, nuestro cine se contenta con una vida que no dura más que los pocos días que un film se mantiene en cartel, pero eso no nos conmueve.

No existe progreso sin tradición, como no existe práctica cinematográfica sin conciencia cinematográfica. Y eso no se adquiere ni se desarrolla limitando nuestros films a la vida efímera de un lanzamiento burocrático.

Y todo en nombre de una mágica y mitológica unidad del cine brasileño. ¿Pero qué cine brasileño? Yo conozco varios, de la Boca a las cooperativas, de Julio Bressane a Bruno Barreto, de los debutantes a los veteranos del cinema novo. Y todos se tienen que expresar sin miedo y sin represión. La democracia es el régimen de la tolerancia, de la certeza de que las diferencias deben coexistir, de que los contrarios no necesitan eliminarse unos a otros.

Si yo pudiera ser oído, me gustaría decir que ese modelo que el cine brasileño está necesitando pasa por la conciencia de que el país está cambiando y de que el cine brasileño tiene que cambiar con él. Pasa por la idea de que un cine moderno no puede ser construido sin una participación de la televisión y otros medios electrónicos. Pasa por una práctica alternativa, en un plano económico y tecnológico, que nos actualice. Pasa, finalmente, por una nueva concepción de la participación estatal, por una revisión radical de esa participación, incluyendo la modernización de Embrafilme, volviéndola más liviana, menos sofocante y decisiva, una Embrafilme desconcentrada y democrática.

El cine brasileño no se va a acabar, ni en seis meses, ni en seis años, ni nunca. Lo que puede acabarse somos nosotros, los que estamos atados a un modelo viejo y nos condenamos a muerte junto con él.

Eso es lo que tememos todos y estamos tratando de evitar algunos. Porque todos los cineastas conocidos de Brasil pueden desaparecer, dejar súbitamente de hacer films, pero algún muchacho de provincia ha de agarrar una cámara de video y ha de hacer un film muy interesante, algún cineclub del interior se reunirá para producir alguna película en 16 milímetros que podrá, en varios aspectos, ser mucho mejor que nuestros mejores "productos".

Es que el cine brasileño es una especie de endemia nacional, una plaga que, por más que sea combatida, renace siempre con vigor floreciente, de donde menos se espera.

COLOMBIA



Conversación indisciplinada*

José Carlos Avellar



...somos dos films que participaron en el Festival de La Habana del año pasado (1984) como base para esta conversación general sobre el cine brasileño: *Memorias de la cárcel*, de Nelson Pereira dos Santos, y *Hombre marcado para morir*, de Eduardo Coutinho. En la parte final del film de Nelson, Graciliano, interpretado por Carlos Vereza, escribe con un pedazo de lápiz en una hoja de papel arrugado, sentado en el piso de tierra de la barraca-dormitorio de la cárcel, con la espalda apoyada en una de las estacas de madera que sostienen el techo de la barraca. Los otros presos se sientan a su lado para ayudarlo a hacer el libro. Mario Pinto trae una libreta vieja. El cubano consigue algunos lápices. Gaucho trae papel nuevo. Después Graciliano se ve rodeado de gente que quiere entrar en el libro. El escritor recibe de los demás presos papel, lápices, e historias que contar. El libro que él va escribiendo es tanto de él como de todos los demás presos, y los presos colaboran en el libro y defienden el libro como si incluso fuese algo suyo. Gaucho, que había robado el papel de la prisión, va a la celda solitaria cuando el robo se descubre, pero no se molesta ni confiesa lo que hizo con el papel robado. Él está en el libro y defiende su libro. Los guardias invaden la barraca para confiscar todos los escritos de Graciliano, registran las cosas del escritor pero no encuentran nada. Los presos cogen las hojas antes que los guardias, cada uno de ellos esconde un pedazo de papel debajo de la camisa o dentro del pantalón. Ellos están en el libro y defienden el libro con su propio cuerpo.

El libro de verdad que el escritor Graciliano Ramos escribió para contar lo que ocurrió después de su encarcelamiento, en marzo de 1936, las *Memorias de la cárcel* que inspiraron las imágenes de la cárcel filmadas por Nelson Pereira dos Santos, el libro es así como sugiere esta escena del film: el escritor abre sus páginas para que los compañeros de la prisión cuenten sus historias. Graciliano Ramos, en su libro, escribe, digamos así, como quien filma un documental.

En la literatura de Graciliano existe un tono de documental. En este libro, en particular, y también por lo menos en *Vidas secas*, en *Sao Bernardo* y en *Angustia*. Un tono de documental existe también en el film que Nelson Pereira dos Santos sacó del libro de Graciliano. Un tono de documental existe en la base de todo el cine brasileño contemporáneo.

* Ponencia presentada durante el VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, realizado en La Habana, Cuba en 1985.

Es decir: el libro no es un reportaje, ni el film es un documental. Son, uno y otro, ficción. Construcción dramática. Ficción fuertemente influida por lo real, por hechos ocurridos de verdad, pero ficción —cosa libremente inventada—. El escritor no logró recuperar las anotaciones hechas en la cárcel (en realidad todo sucedió así como aparece en el film y los escritos permanecieron allí, debajo de la camisa o dentro de los pantalones de los otros presos). Graciliano escribe las memorias casi veinte años después de lo ocurrido. Escribió de memoria, preocupado por mantenerse fiel a los hechos, preocupado por mostrar que nadie goza de "libertad completa": comenzamos oprimidos por la sintaxis y acabamos en la estación de "Orden Político y Social". El cineasta, al filmar el libro, no buscó reconstituir con fidelidad periodística o histórica la cárcel de 1936.

Ni siquiera trató de usar la cárcel de 1936 como una representación alegórica de esto otro, más reciente, lo que comenzó también en 1964, que posee también muchos papeles que aún no hemos logrado recuperar. El cineasta —digamos así, montando las palabras con cierta libertad—, filmó de memoria, preocupado por usar la prisión como una metáfora de la sociedad brasileña, "la cárcel en el sentido más amplio, la cárcel de las relaciones sociales y políticas que aprisionan al pueblo brasileño". Una ficción, sí, con un cierto tono de documental, porque (tanto en el libro como en el film) la expresión depende más del contacto directo con el marco social y político en que vive el artista que de un contacto mayor con el medio de expresión escogido. Un cierto tono de documental, sí, pero como impulso generador de una ficción.

El moderno cine brasileño comenzó así como en *Memorias de la cárcel*, de Nelson Pereira dos Santos, comienza el libro de Graciliano, con el escritor rodeado de personas que quieren entrar en el libro anotando lo que veía y oía.

Pero comenzó, al igual que el libro, como ficción, como construcción dramática, no como simple registro de lo real. El moderno cine brasileño nació de una voluntad documental, de un deseo de revelar el país y discutir sobre él, deseo que derivó en una forma de narración determinada por lo real, pero no exactamente por el fragmento de realidad observado y registrado por la cámara. El director, al hacer su film, dejaba un espacio abierto para que las condiciones del instante de filmación pudiesen interferir en el acto de componer el cuadro, de iluminar la escena, de dirigir a los actores y, posteriormente, interferir también a la hora de montar las imágenes. El director trabajaba con materiales cedidos por lo real, por la gente común. Trabajaba tal y como lo hacía Graciliano sentado en el suelo de la prisión, como una cámara, interesado en revelar lo que sucede a su alrededor. Pero trabajaba no para reproducir la realidad tal como aparece de inmediato, sino para mostrarla como es, la parte como posible representación del todo, el todo como parte posible de la representación del todo, el todo como parte susceptible de ser transformada por la visión y la acción de los hombres. En otras palabras, se trataba de montar una ficción, una representación de la realidad obtenida a través del montaje de fragmentos de la realidad, una imagen del país como un todo, y una imagen muy próxima a la realizada aquí por Nelson, la de un país de personas presas, como en una cárcel, por las relaciones sociales y políticas.

De la misma forma que podemos hablar de la moderna ficción cinematográfica brasileña como imagen nacida de un deseo documental, podemos hablar del moderno documental cinematográfico brasileño como imagen nacida de una voluntad de ficción. *Hombre marcado para morir*, de Eduardo Coutinho, constituye un buen ejemplo de ello. Esto se refiere precisamente a otra cárcel, la que comenzó en 1964, y hace todo lo posible para no decir nada de memoria, para anotar del modo más objetivo posible aquel fragmento exacto de la realidad que se encuentra ante la cámara, o incluso, de forma más precisa, aquel fragmento exacto de la realidad que la cámara genera con su presencia, con su forma de mirar.

Pero también, como el director al filmar sus entrevistas y documentos y más tarde, al montar una u otra cosa, deja un espacio abierto para que el cine interfiera en el modo de componer el cuadro, de iluminar la escena y conversar con la gente, estas imágenes tomadas en el momento de la filmación dejan libres los ojos del espectador para ver y sentir cosas incluso más fuertes que las ya fuertes escenas mostradas o narradas en el film.

Este film de Eduardo Coutinho comenzó a hacerse en 1964, y como una ficción en blanco y negro inspirada en un hecho real: el asesinato del líder campesino Joao Pedro Teixeira, presidente de la Liga Campesina de Sapé, en Paraíba. Interpretado por no profesionales, *Hombre marcado para morir* tenía a Elizabeth Teixeira, viuda del líder asesinado, representando su propio papel y a campesinos reconstruyendo su vida cotidiana ante la cámara. El golpe militar del 31 de marzo/1ro. de abril de 1964 interrumpió la filmación. El ejército invadió el ingenio Galiléia, haciendo cooperativa en Pernambuco, donde se realizaba el film, confiscó la cámara y los negativos, detuvo a las personas que no lograron escapar y denunció el material subversivo en el "arsenal de Galiléia", o sea, "films para la formación agitadora de los campesinos, destinados a proyecciones nocturnas (el entrenamiento era intensivo y cotidiano)". Diecisiete años más tarde, Eduardo Coutinho regresó al nordeste para terminar el film, ahora como un documental hecho de conversaciones con las personas que participaron en la filmación en 1964, conversaciones entrecortadas por fragmentos de lo que puede salvarse del material filmado entonces. El documental revela, de hecho, lo que ocurrió con los campesinos del ingenio Galiléia después del golpe militar. Coutinho, dentro de la imagen, realizador y personaje del film conversa con José Mariano que en 1964 representó el papel de Joao Pedro Teixeira. Conversa con Severino Gomes, con José Daniel, con Joao Virgilio, con Joao José, con Zezé da Galiléia, con campesinos e intérpretes del film y va en busca de Elizabeth Teixeira, que para escapar de las persecuciones políticas se escondió, cambió de nombre y se alejó de los nueve hijos que criaron parientes y amigos, y nunca más pudo ver a su familia. El film se ocupa de la gente común, pero esta cosa común y muy precisa también puede ser captada por los ojos como un retrato del mecanismo que generó el moderno cine brasileño.

Zé Daniel cuenta en cierto momento de su entrevista, cómo escondió la cámara y cómo ayudó a huir al personal del film. Joao José lee un pedazo de la introducción de *Kaput* —libro olvidado por alguien del grupo, libro que guardó como recuerdo del film— y asocia la historia de Malaparte con la que el personal del film vivió allí en Galiléia. Joao Virgilio cuenta cómo se le maltrató en la prisión y entonces, en estos momentos en que los campesinos hablan entusiasmados sobre el trabajo del film, en estos momentos en que, después de verse las imágenes de diecisiete años antes, se confiesan satisfechos del resultado de aquel "nuestro trabajo", en estos momentos es como si tuviéramos en la pantalla una reconstrucción de aquellas escenas de *Memorias de la cárcel*, en que el Gaucho va a la celda solitaria después de haber robado papel para que Graciliano continúe escribiendo. Una reconstrucción de aquellas muchas escenas en que en el film de Nelson el escritor es buscado por otro preso que quiere entrar en el libro o buscado por otros presos que quieren esconder las hojas escritas debajo de la ropa. Todo empezó así, como podemos ver en estos dos films. Con Mario Pinto trayendo una libreta vieja, con el Gaucho trayendo papel nuevo, con el cubano trayendo lápices, con todo el mundo trayendo historias, con Zé Daniel protegiendo la cámara y el negativo. Todo empezó así, con una tensión viva entre el documental y la ficción.

(Nada más, podemos pensar en voz baja. El cine fue inventado de este mismo modo, tensión viva entre ficción y documental. Pero sólo esto, captado así mismo, como pensamiento en voz baja, nos ayuda a reconocer que en realidad buscábamos esta cosa simple y natural —que sólo tiene de antinatural el hecho de no repetirse a cada instante— que era inventar de nuevo el cine.)

Para buscar el equilibrio entre estos dos impulsos, el cine brasileño primero generó una imagen frontal, directa. El deseo de descubrir, revelar y discutir el país provocó una forma cinematográfica donde la cámara, en mano del realizador, veía las cosas cara a cara, insegura, interesada, insatisfecha, nerviosa como si estuviera en trance. Veía y captaba las cosas al alcance de los ojos, a un palmo de la nariz. Existía ahí, tal vez sea exageración decirlo, una cierta forma de teatro, la escena ocurriendo en un espacio mágico, en un escenario, el espectador delante de ella como si la observara desde la platea, la teatralidad rota por la agilidad (pero al mismo tiempo nerviosismo e inseguridad) de la cámara que revelaba su presencia y se mostraba como un personaje tan importante como los que se encontraban inmediatamen-

te visibles en el escenario. Después, esta cámara que se negaba a ver todo lo que indica que se debe ver (o sea, desde un punto de vista seguro y tranquilo, para que nada se pierda de vista) pasó a actuar incluso como un personaje, dentro de la escena, en el espacio mágico de la acción. De una primera visión frontal pasamos a otra circular más compleja y menos global. La cámara que antes veía (o se esforzaba por ver) toda la escena, pasó a sugerir el todo a través de los pocos detalles que lograba fijar girando más tensa que nunca en medio de la acción.

Tomamos estos dos modos de dirigir la cámara en un film, no sólo como soluciones técnicas determinadas por las exigencias de una escena en particular, sino como esbozos de una dramaturgia cinematográfica, como una fuerza organizadora del cine, incluso en los films donde tales soluciones de enfoque (la cámara en la mano mirando de frente o la cámara en la mano mirando desde el centro hacia todos los lados) no existan. La cámara está muy firme y buena parte del tiempo está en el trípode en *Hombre marcado para morir*. El cuadro tiene un diseño muy frontal en *Memorias de la cárcel*. Pero ambos films nacen de una estructura circular que se revela mejor si miramos, en el documental, al realizador allí adentro de la imagen entrevistador/entrevistado, y, en la ficción, al protagonista dentro de la escena no como el héroe que conduce a la acción, sino como una especie de cámara viva que revela lo que ocurre a su alrededor.

Ésta es la dramaturgia que se encuentra en la base del cine brasileño de ahora. O más exactamente, de los cines brasileños de ahora, pues se hace necesario hablar así, en plural, ya que las formas generadas de esta estructura son anchas y aparecen simultáneamente en las pantallas. Lo que ahora se exhiben son films que ya no dependen tanto del contacto directo con lo real, con el cuadro político y social, ni tampoco de un contacto directo con el cine. Son films que parten de las estructuras dramáticas esbozadas en la década de los sesenta (esbozadas más o menos en imágenes así como las que sobraron del *Hombre marcado para morir* interrumpido en 1964). Son films que parten de ahí para proseguir por el mismo camino o para tomar otra dirección y buscar una nueva dramaturgia —que inventar— que siempre y de nuevo es natural. La búsqueda, por supuesto, se da de forma absolutamente indisciplinada, y esta indisciplinada, cabe resaltar, es lo que nos da la fuerza necesaria para inventar.

El número de films producidos en Brasil ha aumentado mucho en los últimos veinte años. De casi 20 films producidos a inicio de la década de los sesenta pasamos a producir casi 100 a inicios de la década de los ochenta. El cine brasileño ganó más público. Pero el cine de modo general perdió público. Los cines se cierran aquí y allí. La televisión sigue cerrada a los films brasileños. Producir un film y llevarlo al mercado es cada vez más difícil y más caro. En un marco indisciplinado, sólo la indisciplinada nos salva. Fue lo que permitió al cine atravesar el periodo de censura más fuerte (es más difícil controlar lo que es descontrolado por naturaleza y se realiza de repente donde y cuando menos se espera), después del golpe militar de 1964.

Una actitud más disciplinada tal vez hubiese quitado de *Hombre marcado para morir* aquel minuto casi entero en que Joao Mariano permanece callado ante el micrófono sin saber qué decir, sin mirar para la cámara ni nada, con la cabeza baja, con la expresión contraída, nervioso, a punto de explotar. Una actitud más disciplinada hubiera cortado la imagen en el instante de la filmación, incluso para comenzar todo de nuevo, bien hecho, en lugar de perder película ante un entrevistado que no quiere hablar. Pero esta cosa parada permanece ahí, en toda la película, y es lo que da fuerza a la declaración que la gente oye cuando Joao Mariano al fin abre la boca. Una actitud más disciplinada tal vez hubiese limitado desde el inicio de la filmación, o antes, tal vez desde el guión, la duración de *Memorias de la cárcel* al tiempo promedio de una sesión de cine, que no acostumbraban a ir más allá de las dos horas de proyección. Pero el film creció y creció hasta más de tres horas y es esta dimensión la que precisamente le da fuerza.

Fue un impulso un poco indisciplinado lo que caracterizó la forma cinematográfica marcada por una voluntad documental en el inicio de la década de los sesenta. Fue un deseo de mostrar y discutir el país, fue una creencia simple de que para hacer cine bastaba con

tener una idea en la cabeza y una cámara en la mano. Y la imagen que surgió de aquí, de este deseo indisciplinado, fue tan fuerte que hoy sugiere con frecuencia la sensación de que para hacer cine basta con tener una cámara en la cabeza y una idea en la mano.

Una actitud razonablemente disciplinada tal vez nos conduciría a hablar más de las presiones del mercado y de las dificultades reales de producción en el marco actual (donde las grandes productoras multinacionales desmontan el mercado exhibidor estimulando el cierre de las salas pequeñas para llegar al público del interior a través de la televisión). Y a hablar más de las dificultades de producción y de la circulación de los films que de la dramaturgia de nuestros films. Una actitud razonablemente disciplinada nos hubiera llevado desde el comienzo, a resumir la conversación, a evitar las repeticiones, para reducir el texto a un tamaño más adecuado para el debate en este seminario. Pero una vez más conviene repetir que es la indisciplinada lo que nos salva, es ella la que revela de inmediato este hecho fundamental en nuestro cine. Su existencia como un hecho que estalla desordenado y no como un hecho ordenado. Primero surgió el deseo de hacer cine, y comenzamos a hacerlo, para después ocuparnos de cómo éste debía ser organizado. La organización aún no ha llegado. En medio del trabajo nos desviamos para reinventarlo todo de nuevo.

Una historia que está comenzando*

Carlos Álvarez



El noventa y ocho podría ser, aunque decirlo ya sea un lugar común en cada nuevo año, el posible momento de echar definitivamente las bases para una industria colombiana del cine.

Nunca en Colombia, se intentó organizadamente la formación de esa industria y todos los proyectos no pasaron de ser aventuras individuales casi siempre sustentadas por románticos empedernidos o comerciantes descarados que esperaban abultadas ganancias. Ni siquiera en los últimos 10 años, en que de alguna manera se ha intensificado el oficio de la filmación, han surgido ni los hombres que con una mentalidad empresarial intentaran constituir algún tipo de producción continua, ni los directores, críticos y gentes de cine en general, que pensaran la formación de frentes artísticos, intelectuales o de postulados cinematográficos concretos que pudieran servir de base para un comienzo o al menos para contar con una pequeña "historia" en que apoyarse.

Cuando nazca el cine colombiano, en estos momentos debe estarlo haciendo, saldrá de la nada más pura. Los hombres que lo hagan tendrán que adquirir una perspectiva histórica, social y política y la suficiente claridad para despojarse de las influencias extranjeras más tentadoras que vendrán por una parte, en el pretendido intelectual, de las experiencias tipo nueva ola francesa y del lado más comercial, de las tentadoras ganancias mexicanas sustentadas por tantos films musicales, comedias mediocres o falso folklore.

El debate que será muy claro, en la medida de la preparación social de los futuros realizadores, no se resolverá en ninguna de las dos tendencias aunque es sabido que la influencia del cine mexicano tendrá unos buenos años de supervivencia. Se saldrá adelante, cuando los realizadores formados en el documental social hayan mirado lo suficientemente la realidad colombiana más inmediata y hayan salido ya las conclusiones que ésta dé, marcando el camino que debe seguirse.

Mientras tanto, el presunto cine colombiano, como hasta ahora ha ocurrido, no dejará la improvisación individualista en los casos más honestos y las peores radionovelas, inestimable filón de alienación colectiva, en los peores.

En 60 años de cine en Colombia no deben haberse hecho más de 60 películas. Los datos tienen que tomarse todos aproximados, pues nunca se ha establecido ni una filmografía

* Tomado de *Cine al Día*, núm. 10, Caracas, Venezuela, mayo de 1970.

completa ni una historia detallada. Con este vacío hay que empezar a considerar al cine colombiano que de todas maneras no parece ofrecer nada de importancia en todo el período mudo y muy poco hasta 1950, en lo que puede considerarse el comienzo de una nueva época. Dos italianos instalados en Bogotá desde 1911 y dueños del Salón Olimpia, la más elegante sala de proyección de películas, son las primeras personas que se dedican a filmar. Vicente Di Doménico lleva al cine primero, *Aura o las violetas*, una novela de éxito de un controvertido escritor pseudopornográfico, José María Vargas Vila, y más tarde, un melodrama titulado *Como los muertos*.

Las primeras experiencias cinematográficas en Colombia aparecen por lo menos con 10 años de retraso respecto a otros países latinoamericanos como Argentina o México, sin que exista una explicación para esta demora. Los primeros trabajos documentales los colocan algunos cerca de 1912 y el primer largo (?) en este género, *El triunfo de la fe*, sobre el progreso de la ciudad de Barranquilla hecho por el camarógrafo italiano Floro Maco, en 1914. Los trabajos de los Di Doménico se ubican del 20 en adelante.

Evidentemente la más publicitada película de la época muda, que para la cinemateca colombiana se alarga hasta 1937, es *La María*, codirigida entre Alfredo del Diestro, un español que dirigió la parte de los actores y Máximo Calvo, camarógrafo español que fue traído de Panamá para hacer la parte técnica del film. Basada en la conocidísima novela de Jorge Isaac, que ha hecho llorar a todas las quinceañeras latinoamericanas, no pasa de ser un rebuscado melodrama en un cine que comenzaba a sospechar el jugoso camino que representaba un cine fácil y de corte sentimental. De todas maneras la filmografía colombiana de la época muda no pasa de 15 largometrajes encerrados entre 1922 y 1928, que no intentaron en ningún momento la estructuración de una industria de cine y cuya mayor característica es la influencia de las compañías teatrales españolas.

El paso al sonoro es particularmente doloroso y tardío. De 1930 a 1937 no se hace nada, pues el sonoro americano y europeo ya invadía los cines del país y los productores locales no tenían ni talento, ni equipo para competir con los elaborados productos venidos del exterior, y el predominio americano era notable.

Los primeros trabajos totalmente sonorizados son noticieros y el primer largo sólo aparece en 1939, nuevamente de la mano de Máximo Calvo, *Flores del valle*, rodada en Cali. Los mayores éxitos son *El sereno de Bogotá* y *Allá en el trapiche*, esta última de 1943, superproducción que costó un equivalente en dólares al cambio actual de 225.

De ahí a 1957, año que puede tomarse como referencia para un cine contemporáneo, no se hacen más de 12 películas con inesperados intermedios sin que aún y lo cercano sea posible explicarlos. La crítica de cine no existe y los hombres que han salido del país a estudiar, apenas están por regresar. La mayoría de los realizadores extranjeros intenta hacer un dorado sin que en sus países de origen tuvieran nada que ver con el cine.

Los 30 trabajos, más o menos, que pueden considerarse hasta 1957 no muestran ningún tipo de coherencia expresiva, ni industrial. Procesados generalmente en las condiciones más antitécnicas son sustentadas por enloquecidas ideas de gentes muy aficionadas y por esto mismo no surge ninguna figura que en este momento sea posible tomar en cuenta como punto de referencia para una temática nacional de valor.

Lo grave es que esta falta de talento y de interés, comercial o artístico, tampoco se soluciona a partir del 57 en que la producción sube de una película anual a tres o cuatro, hasta llegar a completar un total de 25, de las cuales son desechables por lo menos un 90%.

Los significativos de este período es que ya han vuelto los hombres que fueron a Europa y los Estados Unidos a estudiar, pero que vienen a hacer un cine publicitario de cortometraje documental mientras que todos los largos son confiados por los productores colombianos a directores extranjeros, que peor que en el período inmediatamente anterior, son en su generalidad arribistas, advenedizos e ignorantes y que hacen un cine acorde a tales características. Españoles, argentinos, mexicanos y cubanos hacen su fiesta a costa de ingenuos productores todavía deslumbrados por una falsa perspectiva de valores extranjeros.

De este período sonoro y del mudo, no queda nada. Trabajos ingratos hechos por gente

que no lograron ni quisieron entender el cine como lenguaje, ni como medio de expresión y que ni siquiera en esa negociación cinematográfica expresaron algún tipo de desconcierto que reflejara pálidamente, una determinada realidad colombiana.

Del llamado período contemporáneo, su misma cercanía y lo poco o mucho que haya podido influir en un público, permiten considerarlo más detenidamente ya que todas sus limitaciones y contradicciones lo revelan específicamente en la representatividad de un cine subdesarrollado.

En los trabajos de largometraje pueden descubrirse tres tendencias que más que posibilidades expresivas son manifestaciones socioeconómicas vinculadas al cine. La primera de clara extracción comercialista, está formada por coproducciones con México, o de algunos negociantes independientes colombianos que han recibido las satisfacciones económicas de acuerdo con los temas planteados. Entre varias películas que el mexicano René Cardona Jr. hizo en Colombia, la que tuvo mayor difusión y utilización de actores nacionales fue *El detective genial* (1965), comedia de una pobreza y una mediocridad inexhibibles pero que contando con el apoyo de los distribuidores y exhibidores adeptos a la tendencia del cine mexicano, circuló profusamente. Y, *El ángel de la calle*, producida en buena parte con capital colombiano, pero dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, un mexicano especializado en melodramas sentimentales que lleve al mayor éxito comercial y pareja ineptitud cinematográfica una historia que ya había hecho llorar a todas las señoras de "la clase ociosa" de Colombia en forma de radionovela. La mezcla del peor sentimentalismo y las más finas reglas de esta scudoliteratura de tan grande acogida condujo al *Ángel de la calle*, apenas al año de su estreno y habiendo pasado ya a los circuitos venezolanos, a un monto de ganancias de más de seis millones de pesos (375 000 dólares) sobre un costo de producción que no pudo haber pasado del millón de pesos colombianos (62 500 dólares).

A la mitad del comercialismo más burdo y de las dos muestras que como solitarios islotes ejemplifican la tercera categoría de un cine política y socialmente válido, se encuentran por lo menos cuatro películas de una cierta honestidad con el enfrentamiento del tema, pero que no llegan, por la capacidad de realización de los directores, a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana.

Tres cuentos colombianos (1964), con dos historias de Julio Luzardo y una tercera de Alberto Mejía y *El río de las tumbas*, de Luzardo, esbozan temas de valor que naufragan en la falta de perspectiva histórica y el poder de trascendencia de dos realizadores que se quedan en una leve enumeración de detalles sin ningún tipo de profundización, ni una visión de autor que equivocadamente o no, permitiera juicios radicales sobre los films, teniendo que conformarnos con decir que son otras producciones blandas y suaves en momentos en que el cine colombiano exige definiciones radicales. Igualmente ocurre con *Raíces de piedra* (1963), el primer film de José María Arzuaga, improvisado y desubicado y *Cada voz lleva su angustia* (1965), basada en una novela de un claro contenido social de Jaime Ibáñez, que en manos del mexicano Julio Bracho se convierte en un problema de éxodo y conformismo, dando nuevamente la razón a la idea de la incapacidad de los realizadores extranjeros contratados para venir y dirigir un film. En este sentido si el cine colombiano no ha podido conformar una visión auténtica de unos problemas auténticos se debe a esta estratificación comercial en la que un guionista escribe una historia y un director extranjero la dirige. Las gentes que han utilizado esta fórmula han querido asegurar una solvencia técnica, con el suficiente mal ojo como para traer lo peor que han podido encontrar en cines ya peores como el peor comercial de México.

Solamente pueden salvarse de este período *Pasado el meridiano* largometraje de José María Arzuaga y *Camilo Torres*, cortometraje documental de Diego León Giraldo.

Sólo aquí se da una posibilidad cinematográfica. Sólo aquí comienza a verse un camino que si no está sustentado por una perfecta calidad técnica, si lo está en la concepción como se han enfrentado estos trabajos.

Ante los hombres que viajaron al exterior hay que poner el mayor fracaso de la década de los sesenta para el intento de la conformación de una cinematografía colombiana. Pedir

honestidad a los comerciantes mexicanos y colombianos que se asociaron para hacer radio-novelas, es mirar fuera de la real perspectiva, había que exigírsela a estos hombres que estuvieron en contacto con las mejores condiciones del renacimiento del cine mundial por esa época y en sus presumibles calidades intelectuales.

Guillermo Angulo que estudió en Roma hace una serie de documentales para la Esso (International Petroleum Company), en que debía existir una libertad para enfrentar ciertos temas de "interés nacional" sin salirse de los mejores marcos optimistas y embellecedores de una realidad nacional que, por supuesto, era todo lo contrario. Cuatro trabajos, *Las costas*, *El desierto*, *1 en 24* (sobre la dificultad de la explotación del petróleo, por compañías extranjeras) y *Arte colombiano*, una visión somerísima y mal articulada del arte plástico colombiano, no conforman para Angulo ningún mundo, ninguna visión, ninguna opinión conjunta y no pasan estos trabajos de ser comerciales publicitarios en acariciantes colores.

Francisco Norden y Jorge Pinto estudian en París. Norden hace dos cortometrajes, *Las murallas de Cartagena* y *Los balcones de Cartagena*, trabajos turísticos para visitantes ciegos con los mismos aspectos que ya mostraban las tarjetas postales de rebuscado ángulo y exquisito color; Pinto, después de *Bellas artes*, un cortometraje para la Universidad Nacional y de un comercial, *Boyacá sexto día* sobre los adelantos del departamento de Boyacá, desembocan en *Ella*, trabajo inspirado en las angustias que pudieran tener los jóvenes franceses de la mejor sociedad prisiense y no propiamente producidas por la guerra de Argelia.

Alvarado González que también estuvo en Roma no ha hecho más que trabajos de propaganda para una empresa estatal y el americano Ray Witlin, un excelente fotógrafo, junto con Gabriela Samper, realizan *El páramo de Cumanday*, una historia bastante bien contada que se queda en su experiencia cerrada. Mejía y Luzardo cierran esta lista que una crítica irresponsable les endilgó el adjetivo de "generación de los maestros" y que son los más enjuiciables en el trabajo cinematográfico en Colombia después de 1960. Tenían la obligación y la responsabilidad de haber hecho un cine que siquiera en una mínima medida reflejara una situación colombiana, más teniendo ellos una serie de puntos en común, edad, estudios en el exterior, una presunta y específica idea del cine que creara una renovada visión para Colombia, como intentaron los jóvenes argentinos y lograron los jóvenes brasileños.

A los 8 años de la aparición de esta generación ya se puede ver claro sobre sus trabajos. Nunca pasaron del puro cine de propaganda con refinado y alabatorio sistematismo o en esteticismos inútiles y escapistas. Dedicados todos al cine comercial en color y pantalla ancha, perdieron ya la capacidad para pensar siquiera en cortos trabajos de 16 mm que los redimieran de sus obligaciones comerciales y que fueran verdaderamente "su" obra. Pero esto no ha ocurrido ni ocurrirá, porque esta generación no tuvo necesidad de expresarse, o lo que es peor y que ya puede verse claro, que nunca tuvieron nada que expresar.

Es contra esta mistificación que *Pasado el meridiano* y *Camilo Torres* indican dos caminos para el largometraje y el documental.

José María Arzuaga, un español radicado hace 8 años en Colombia hace con dinero suyo y de algunos amigos, en 16 mm que luego amplía a 35 mm la historia del portero de una agencia de publicidad al cual le ocurren una serie de acontecimientos que lo develan en el aspecto que le interesa a Arzuaga: las relaciones con una sociedad mezquina y destructiva que golpea implacablemente a quienes no saben defenderse. Este hombre es el típico hombre en situación, un hombre grande y fuerte que no tiene la necesaria capacidad de destrucción que le exige la sociedad burguesa como único requisito para que no sea tomado por tonto y pueda salir adelante en una jungla que obliga a la hipocresía y el egoísmo para sobrevivir. Es el conflicto de un hombre simple ante una sociedad, burguesa, que lo destruye y lo minimiza porque sus reglas son implacables y el más fuerte gana. Y la mencionada individualidad sirve para ahogarse en la soledad y en la impotencia del que no es "útil".

Con *Pasado el meridiano*, por primera y única vez el cine colombiano, y con Arzuaga no caben los extranjerismos, pues su inmersión en la sociedad colombiana es reveladora y muy honesta, nos devuelve una imagen de un hombre colombiano en una actitud verdadera-

mente vital y típica, con una terrible violencia y exacta crítica, llegando a trascender hacia una expresión universal del problema planteado.

Camilo Torres es un documental en 16 mm sobre la vida del cura católico que un día se quitó la sotana y salió a las plazas públicas a plantear una revolución, la verdadera revolución que viniera a destruir todas las estructuras anteriores productoras del subdesarrollo, que Camilo Torres desde el púlpito no podía cambiar. Después se unió a las guerrillas del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en las montañas del departamento de Santander, donde fue muerto en una batalla. El documental comienza el día de su muerte, y hace un recuento de su vida; pero la importancia fundamental de este trabajo, descartando la controvertida figura de Camilo es que en este caso y esto por comparación con la generación de los "maestros", el cine tomó un acontecimiento apremiante y de actualidad de la realidad colombiana, para mostrarlo e investigarlo.

Por encima de las limitaciones técnicas y artísticas del documental, lo fundamental es una cuestión de opción (Pepe Sánchez, que trabaja en Santiago de Chile, con el cortometraje *Chichigua*, antes que *Camilo Torres* estaba abriendo el camino y de Sánchez se pueden esperar muchas cosas en un futuro muy próximo), de cómo alguien puede llevar al cine un acontecimiento de este tipo y convertir verdaderamente al cine en una "cultura como acción" y en un discurso sobre la vida colombiana actual, mientras otros hacen trabajos sobre las costas o los ríos de Colombia. Es esta negación, esta frialdad lo que caracteriza al cine colombiano que no está adscrito a la peor línea comercialista, pero que sí pavonea su intelectualidad. 20 años se han necesitado para que alguien (Fernando Vallejo en 1968) hiciera un trabajo en cine sobre Jorge Eliécer Gaitán y el 9 de abril, revuelta popular que en 1948 incendió a Bogotá y desencadenó 10 años de la más cruenta violencia oficial contra el campesinado colombiano.

A estas alturas no es difícil preguntarse qué es lo que ha faltado para que los hombres que estuvieron cerca del cine, tuvieran la perspectiva expresiva y no otra, que fue la evasión y el mercantilismo.

Este desarraigo no proviene de un estudio del público colombiano. El público colombiano apto, gasta su tiempo libre exclusivamente en el cine, pues ni la actividad teatral, ni los conciertos ni otro tipo de expresión cultural se da como para abarcarlo. El cine es la única diversión masiva de Colombia. Aun así, de 892 municipios sólo 423, tienen salas de cine, quedando sin sala 469. Un poco más de la mitad están ubicados en las capitales de departamento y lo que sobre en los pueblos restantes. Como en toda América Latina los subtítulos de las películas no habladas en castellano eran un problema, para un país que tiene todavía índices de analfabetismo de un 60% lo que convirtió al cine mexicano en el principal alimento cultural de un pueblo que se identificaba con sus giros y con la apología del machismo. Por algo *Su excelencia de "Cantinflas"* engañosa y conformista, fue el mayor éxito de taquilla en 1967, mérito que también hay que atribuírselo a la burguesía, más educada y más atenta a las apariencias que tiene su principal preferencia para el cine hecho en Hollywood, falso y mentiroso rodeado de los colores suaves a que aspira a vivir, detrás de todo el cortinado del rutilante mundo que Hollywood vende como parte del imperialismo cultural norteamericano. Y nadie más propicio para recibirlo que las burguesías nacionales latinoamericanas. En esta forma, el cine que deberá hacerse y que más adelante se explica, tendrá que librar una batalla muy dura en la que se juegue claramente, a diferencia de otros países latinoamericanos donde los cines nacionales son francamente rechazados, el papel cultural del cine y su acción en la sociedad colombiana.

Al contrario de lo que se puede lograr con las realizaciones, la crítica más seria no ha logrado casi nada. La crítica en los periódicos en la década de los cincuenta estuvo circunscrita a unos cuantos poetas en vacaciones, que hacían mala literatura a propósito de malas películas con ningún enjuiciamiento crítico, y sólo a partir de los sesenta los periódicos dedican habituales secciones, especialmente en los suplementos literarios de los domingos. Solamente con la aparición de la revista *Guiones* en 1962, la crítica de cine adquiere una mayoría de edad, sustentada por tres jóvenes que situaban al cine por primera vez dentro

del contexto social que le correspondía, eran Ugo Barti, Héctor Valencia H. y Abraham Zalman. Esta aparición coincide con una agitación en la realización de *Raíces de piedra*, el comienzo de la generación de los maestros y el surgimiento de algunos cineclubes muy combativos, como el de Palmira, el Universitario de Bogotá y el de la misma revista *Guiones*. La calidad conceptual y gráfica de la revista naufraga después de 10 enjundiosos números debido a los problemas económicos de siempre. Luego en 1965 surge una continuación de la primera con *Cinemas*, que no pasa tampoco de los cuatro números aun y su agresividad, su lucidez y su valor orientativo, no dejó mucho. Sólo hay dos explicaciones para este lamentable fracaso: la crítica joven más valiosa se conformó con emitir sus opiniones y dejarlas al aire sin depositarlas concretamente en algún sitio, siendo que, tal vez ésa era la única forma de prolongación; o nunca tuvo la perspectiva suficiente para ver hacia dónde y cómo debería ir la formación de una industria cinematográfica que nos interesase.

Aunque todos recuerden las revistas como magníficas y verdaderos islotes de una visión cinematográfica seria y directa, lo lamentable es que tampoco dejaron a una generación de crítica más joven que viniera a cubrir los huecos anteriores y a plantear esa necesaria política. Éste es otro de los fracasos, en este caso limpio, que contribuyen al desierto actual. Existe en Colombia una junta de censura que clasifica las películas que se exhiben y en algunos casos directamente las prohíbe. En esta junta están representadas las fuerzas más reaccionarias y retrógradas y se usa para evitarle al público colombiano películas que puedan afectar su visión falseada del mundo, aduciendo siempre el aspecto moral que en un país de religión católica oficial surte inmediato efecto. La censura deja pasar toda la basura pornográfica y belicista que sí realmente causa daño al público, cuidándose muy bien de retener films que puedan esclarecer un panorama social, en especial cuando los hechos ocurren cerca de nosotros. La junta de censura integrada además por miembros de avanzada edad y criterios cinematográficos nulos ha prohibido directamente *Pasado el meridiano*, que desde hace dos años permanece archivada.

El otro elefante blanco que pudo haber sido un elemento de gran importancia para la formación de la industria del cine, es el festival de Cartagena. Esta ciudad ubicada sobre el Caribe y de muy pintoresco marco colonial lanzó hace 9 años la idea de hacer un festival de cine que ya ha completado 8 ediciones sin la menor coherencia ni la menor meta de conjunto. Al no ser competitivo y al no haberlo querido especializar sus directivas el festival se ha movido en la pobreza de un pariente desvalido y advenedizo al que han venido algunas actrices libres y algunos directores, sin que nadie se haya apercebido ni les haya sacado el partido necesario. Las ocho ediciones han sido respecto a fines concretos, un fracaso indudable. El festival no ha propiciado encuentros de cineastas, ni de productores, ni ha promovido las coproducciones que dejarían dólares y conocimientos a los incipientes e improvisados técnicos colombianos. Apenas unas fiestas reducidas y muchas películas viejas que no tienen ninguna calidad para asistir a ningún festival.

Toda una desvinculación, ignorancia y peleas individuales han contribuido para que aun y los bajos costos de producción, los capitalistas colombianos no se hayan lanzado al negocio del cine. Esperan algunos, la aprobación por parte del Congreso de una ley de protección que no será nunca sancionada, pues el asunto del cine no está dentro de los intereses políticos inmediatos de los congresistas. Por todo esto, el camino que deberá seguirse para la formación de una inicial escuela cinematográfica, deberá hacerse por otros medios.

Buscando un orden de prioridades para la creación de la industria, tal vez en este momento no sea posible el vislumbramiento inmediato de planteos industriales que den trabajo continuo a un grupo de gente, técnicos y creadores. Pero es que no es éste el problema fundamental. Conocidas cuáles son las líneas seguidas para hacer un cine inefectivo como elemento cultural, más que la búsqueda del soporte industrial, paso siguiente, habrá que buscar, más bien, la respuesta a las dos preguntas primordiales: ¿qué cine debe hacerse? y ¿cómo y de dónde saldrá la gente que haga este cine? En noviembre de 1967 se efectuó en Bogotá la Primera Reunión Nacional de Cineclubes en que se recreó la Federación Nacional

de Cineclubes que anteriormente había soportado dos fracasos debido a desorganización y falta de objetivos.

Los cineclubes en Colombia, algunos cumplen 25 años, han tenido una vida azarosa y discontinuada. En casi todas las capitales de departamento y en casi todas las universidades ha existido por lo menos un cineclub según el paso de gentes más aficionadas o no. Con poquísimas excepciones han sido aventuras artísticas que no lograron consolidarse económicamente, debido en parte a los rechazos de los distribuidores de alquilar films a precios de cineclub, discontinuidad esta que influye en la pérdida de públicos mal que bien educados en los esporádicos esfuerzos. Los que lograron larga vida se anquilosaron en pasivos socios que se conformaban con ver su película semanal sin que esta actividad pasara de ser otro acontecimiento social.

Al no existir escuelas de enseñanza de cine en Colombia, al no tener las universidades departamentos cinematográficos que crearan cuadros jóvenes y libres de presiones comerciales y al no darse una producción estable que produzca gentes, la única forma de sacar trabajadores para este futuro cine, tendrá que ser de los grupos más avanzados de cada cineclub en cada ciudad y en cada universidad. El fracaso de los cineclubes que se han mantenido a través de años, fue esta falta de perspectiva y de actividad, al no haber pasado de la función organizadora a la función creadora, después de haber hecho un análisis de las condiciones del cine nacional. Cuando en noviembre del 67 se fundó la federación y en abril del 68 se volvieron a reunir todos los cineclubes del país en Bogotá, ya se tenía clara la idea de que la federación no podía circunscribir su actividad a la sola coordinación y apoyo total de la actividad cineclubística, sino más que nada a la promoción de las condiciones para la producción de las vanguardias de cada cineclub, que pasarían a la realización. Quedaría en este momento, saber qué tipo de cine necesita una cinematografía en gestación ubicada en América Latina en 1968.

El cine con que Colombia debe comenzar en serio, tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente. Por capacidad social y representativa y por la fácil forma de evitar las historias enfermizas e individuales tipo *Ella*. Y la gente que hará este cine tendrá que salir de los cineclubes de todo el país, trabajando en los comienzos con las uñas, como ya lo han probado algunos muchachos de Cali y con todo el esfuerzo coordinado por la Federación de Cineclubes en la medida de su capacidad para conseguir como institución, los mayores apoyos interiores y exteriores posibles (equipamiento, película virgen, laboratorios a precios especiales, contactos con el exterior para muestras, festivales, etcétera).

Como puede verse, el desarrollo del cine en Colombia está en la prehistoria. Este planteo a través de los Cineclubes colombianos del cine nacional, está dirigido apenas al esclarecimiento de la función del cine como medio de expresión en una sociedad subdesarrollada y a su aplicación mediata en el nivel menos comercial como conformante de una industria, pero más sincero y necesario como base cultural para el futuro desarrollo de esos pasos. Este desarrollo no es posible planearlo desde ahora ni saber en qué momento y en qué forma se haga el salto al largometraje de argumento, y es de suponer que haya que hacer en alguna ocasión concesiones sin abdicar; pero reconocida la pobreza intelectual que ha rodeado siempre al cine colombiano en toda su historia, el camino es el correcto. El cine documental que se haga en un futuro inmediato, dará la razón a lo planteado.

El nuevo cine colombiano*

Entrevista con **Ciro Durán,**
Mario Mitriotti, Carlos Álvarez,
Jorge Silva, Luis Alfredo Sánchez
y Marta Rodríguez



En Colombia se presienten ya los pasos de animal grande de una industria de cine "nacional", seguramente destinada a producir novelones sentimentales que, como se sabe, provienen siempre de la gente menos sentimental.

Se prepara una industria a la medida de un país "atrasado", mercado de mentiras e ilusiones para confundir y distraer a la gente del mundo insoportable que la rodea. Y, de paso para enriquecerse con las necesidades de un pueblo cuya diversión favorita y casi exclusiva es la mercadería de violencia, mala pornografía y estupidez que brindan las pantallas comerciales del mundo occidental.

En el otro polo, al margen de la gigantesca industria cultural, florecen respuestas radicales contra la maliciosa deformación del cine de gran consumo. Tal como ha ocurrido en el teatro, como está ocurriendo en la pintura, la poesía y la novela, una generación de cineastas distintos asume la responsabilidad de su oficio, en un continente en donde leer, pensar o no morir de hambre, represión o tortura, es ya un notable privilegio.

Al calor del ejemplo del documental cubano y del ascenso de la conciencia revolucionaria de las masas, se ha impulsado un género que se hace con las uñas, con cámara liviana y métodos originales. Y se concibe como unidad de teoría y práctica, de vanguardia y tradición, empeñado en descubrir la propia identidad cultural, contrainformar y denunciar las causas de la explotación.

Este es el cine "marginal", "independiente" o "tercermundista" que ha acumulado premios y prestigio internacionales y se extiende como mancha de aceite por el hemisferio, a pesar de la represión. Los colombianos Jorge Silva, Marta Rodríguez o Carlos Álvarez son tan conocidos como el chileno Littin o el boliviano Sanjinés, autores de un auténtico lenguaje latinoamericano. Y films como *Chircales* (Silva-Rodríguez), *Qué es la democracia* (Álvarez), acosados en un tiempo por la censura, han marcado rumbos que invitan a seguirlos creativamente.

Del lado de la industria, se han allanado dificultades de infraestructura que incluyen el fenómeno del "sobrepeso", recurso fiscal decretado por el gobierno Pastrana, para amparar con un aumento en el precio del boleto la producción de cortometraje de 35 mm que se

* Tomado de *Alternativa*, núm. 31, 1976.

exhibe comercialmente. A pesar del flujo de mercancías de pésima calidad, millones de espectadores han visto excepciones interesantes, al estilo de *Corralejas*, de Ciro Durán y Mario Mitriotti y algunos de Luis Alfredo Sánchez, profesionales que se destacan por su formación técnica.

El riesgo inmediato que amenaza "cierta actitud crítica", que hasta ahora observan, parece ser la autocensura, derivada de la obligación de someterse a la aprobación de dos juntas oficiales revisoras.

Finalmente, ha surgido en Cali un grupo que se mueve alrededor de un cineclub y de la revista de cine, *Ojo al cine*. Ha realizado ya varias películas, tanto en 16 mm, como en el canal de "sobreprecio", sin hacer concesiones: Carlos Mayolo, Luis Ospina y Patricia Restrepo.

Hoy destacamos cómo existe ya el interés por un genuino cine nacional de parte de un público nuevo que analiza, exige y no traga entero y el rigor profesional de un grupo de cinematografistas, decididos a tomar el partido de los intereses populares.

Alrededor de este implícito giró la acalorada discusión que reproducimos en esta entrega, a propósito del cine de "sobreprecio" y el cine marginal.

□ ¿Cuál es el balance del cortometraje documental colombiano que se está proyectando en las grandes pantallas?

CD. En primer lugar, las dificultades financieras nos obligan a utilizar los canales regulares de exhibición. El mercado es estrecho, tanto en Colombia, como en el exterior. Además, cualquier cortometraje tiene que someterse al doble filtro de la Junta de Censura y la Junta de Control de Calidad. Como se sabe, por esos filtros sólo pasan las películas que no atentan abiertamente contra el orden establecido.

MM. A esas limitaciones se suma la autocensura, que distingue al cine "de sobreprecio" del cine "marginal". Sobre los productores siempre recae el chantaje implícito de la financiación, la posibilidad de recuperar la inversión.

CA. Ése es un falso problema. La razón de la construcción del tercer cine no es recuperar el dinero invertido. Es actuar políticamente sobre el público, rescatando nuestra cultura y contribuyendo, así, al proceso de liberación nacional. La tendencia a hacer sólo cine de sobreprecio, está visto, sacrifica la idea política en aras de la célebre recuperación monetaria. No niego la importancia del problema financiero. Pero es secundario. Lo fundamental es la claridad ideológica, la intención política del realizador, la búsqueda de un público al cual podamos dirigirnos con eficacia.

CD. Quien quiera producir cine sistemáticamente, tiene que pensar en recuperar la inversión, tiene que pensar en el mercado. Además los canales regulares garantizan una asistencia popular.

□ La autocensura ¿no neutraliza la idea política que se quiere transmitir?

MM. Cuando se puede llegar al gran público, es un error dejarlo de lado. Con mayor o menor crudeza, debemos utilizar todos los canales que estén a nuestro alcance, sean ellos del sistema o no. No podemos meternos en una concha, a solazarnos con nuestra propia pureza intelectual.

□ Se trata de evaluar las posibilidades y la eficacia de los canales.

JS. Ninguna película es inofensiva. Todas manipulan al espectador. En el fondo, todas representan intereses de clase. O le hacen el juego al sistema, o lo critican. Hacerle el juego a la ideología liberal es una forma de hacer cine político.

CD. Es cierto. El canal comercial impone sus limitaciones. Sin embargo, me gustaría señalar un ejemplo concreto para demostrar que utilizar el sobreprecio no implica, necesariamente, hacerle el juego al sistema. Es *Corralejas*. No puede negarse que este corto denuncia un problema explosivo. Alrededor de un millón de personas lo han visto hasta ahora. Me pregunto si películas como *Chircales*, de Jorge Silva, *Qué es la democracia*, de Carlos Álvarez, podrían pasarse por el mismo canal.

□ Con el actual gobierno se han aflojado relativamente las poleas de censura. ¿Cómo aprovechar la coyuntura?

MM. Siempre podrá hacerse cine crítico. Pero nuestra divisa central es conquistar el

mercado nacional, captar al público colombiano. Tendríamos que empezar por trabajar en equipo.

CD. Y afrontar el problema clave de la distribución. Romper el monopolio de cinco instituciones que además están representadas en la Junta de Control de Calidad.

LAS. Sin embargo, se cuenta hoy con algunas prerrogativas que no existían. Por ejemplo, sólo podía hacerse un corto con patrocinio comercial. Hoy, gracias al sobreprecio, toda película extranjera tiene que exhibirse con un corto nacional. Logramos impedir la libertad de precios que pedían los cines. El sobreprecio de 3 pesos que se estableció, nos permite recuperar la inversión y vivir decentemente. Por otra parte, apelamos al gobierno para crear un comité de calidad técnica. Ahora tienen que apelar a nosotros, los profesionales.

□ ¿Eso no equivale a ponerse la soga al cuello?

LAS. Sabemos que puede llegar la censura al cine político. Si no se ha ejercido, es quizá porque hasta el momento se ha limitado a ser simplemente de denuncia. Creo, sin embargo, que el punto fundamental es crear una infraestructura jurídica para el desarrollo de la industria cinematográfica en Colombia y sentar las bases para nacionalizar esta industria. En un solo año salieron seis millones de dólares por regalías de las compañías importadoras de películas. Proponemos, para comenzar, que por cada paquete de dólares que salga, debe comprarse otro tanto en cine nacional.

Así podrían hacerse largometrajes que cuenten con el mercado internacional, y aumentar la producción nacional que, para 1975, se calcula en cincuenta cortometrajes. Debería desarrollarse una política de estímulo a los realizadores colombianos.

□ ¿Qué tipo de cine debería estimularse, el comercial?

LAS. El cine es un producto de lo que es el país. Sintetiza a todas las artes, pero es también una industria. Supone una inversión técnica, una infraestructura mínima. También ligado al desarrollo del país. De la forma como evolucione el país dependerá el futuro de nuestro cine. Por supuesto, dependerá también de que se rompa el monopolio de la distribución, prácticamente en manos de Cine Colombia. Esta empresa tiene la mayor red de teatros en el país, 140. Propiedad de Julio Mario Santodomingo, de Jaime Michelsen Uribe y de Suramericana. Cine Colombia obtuvo en 1974 veinte millones de utilidades.

JS. Hacerse responsable del desarrollo de la industria cinematográfica como tal en Colombia es, ni más ni menos, coadyuvar al desarrollo del capitalismo en nuestro país. . .

CD. Colombia no escapará a la ley del desarrollo capitalista. Pero ese tampoco es el problema. Todo depende del contenido del cine que se haga. Y, sobre todo, de la concientización del público. Claro, no hay que hacerse ilusiones. Pero valdría la pena observar que el cine político se está volviendo muy taquillero. ¿Por qué no actuar sobre esa base también?

□ Sin embargo, ya hay quienes han burlado esta imposición de la historia. . .

JS. Plantear la falsa disyuntiva entre cine capitalista o socialista es evadir el cuestionamiento del proyecto cultural de realizar un cine alienante.

LAS. El rumbo del cine colombiano no sólo depende de las buenas intenciones, sino de la realidad.

□ ¿Cómo se están preparando ustedes para una eventualidad que cierre definitivamente toda posibilidad de hacer cine político?

LAS. Como último recurso, haciendo cine marginal. Yo podría hacer cine clandestino para presentarlo en mi casa.

MM. Tendríamos que crear formas de distribución paralela. Pero ésa es tarea de las organizaciones políticas. Eso fue lo que hicieron en Venezuela. Adelantaron campañas masivas para llevar al pueblo cine de contrainformación. Pero tomaron al pie de la letra esta consigna. Llegó un momento en que el cine tercermundista no pagaba. La gente empezó a aburrirse. Revisaron el proyecto y concluyeron que debían utilizar las formas del cine de divertimento para difundir un mensaje político.

□ ¿Qué es más eficaz: hacer cine político directo para pocos, o cine de denuncia para muchos?

CA. En esta charla hemos observado dos actitudes opuestas: la de aquellos que buscan,

en el fondo, la supervivencia del sistema y la de quienes trabajan por acabar con este estado de cosas. Mientras el cine "marginal" se inscribe dentro del proyecto de liberación nacional, otros intentan crearle otra pata al sistema, crear otra industria capitalista, cuando el capitalismo ya huele mal por los cuatro costados. Vietnam, América Latina, etc. Mientras el tercer cine acompaña al pueblo en sus luchas, otros propugnan por un cine que fortalezca al sistema, sólo porque son "profesionales". Impulsan la industria cuando saben que no pueden controlarla, que no van a manejar el contenido ideológico del cine. Se ponen de parte del sistema mendigándole migajas. En esas circunstancias, no puede haber diálogo.

CD. Pero ¿por qué si se puede llegar a millones de personas, debemos limitarnos al cine de postales? Y análogamente, ¿por qué el obrero está en la fábrica y no en la guerrilla?

CA. No cuestiono el canal, sino la intención del proyecto.

CD. Esa respuesta es contradictoria. Repito: por qué dejarle las pantallas a Pinina, ¿por qué no hacer cine de contrainformación?

LAS. Yo discrepo, políticamente, de Álvarez. Creo en las diferentes formas de lucha. El cine marginal no es el único que tiene la vocería de la revolución.

JS. El cine independiente jamás se ha autoproclamado único portavoz de las luchas populares.

LAS. Yo no quisiera citar a los clásicos para sustentar mi convicción de que puede luchar contra el sistema estando dentro de él y utilizándolo al máximo. Decir lo contrario, es sostener una tesis extremista. Queremos que películas como *El oro es triste* o *Corralejas* lleguen a millones de personas, queremos llegar a un público más amplio con un mensaje claro. . . Yo no soy un profesional de la política, lo soy del cine y vivo de mi profesión. El cine para mí, no es sólo una forma de lucha, es también mi único *modus vivendi*.

CD. Hay quienes sólo respetan el cine marginal. Otros creen que conformarse con las vanguardias más politizadas es, en cierta forma, perder el tiempo. Yo prefiero hacer cortometrajes buenos, con un mensaje claro, para miles de personas, que hacer maravillas para un círculo muy reducido de personas.

JS. La cantidad de público no es el único factor. . .

CD. Pero es un factor determinante. Ése es, casualmente, el problema que está tratando de superar el cine marginal.

MR. El público del cine marginal, no es marginal. Se distingue del cine de sobreprecio, en que se hace con la gente. Y en que sirve de instrumento para organizarla políticamente.

MM. No estamos en contra del cine marginal. Me parece que aquí se quiere mostrar una contradicción artificial. El cine marginal y el de sobreprecio trabajan inspirados en una idea común, pero trabajan a dos niveles distintos. Son formas de lucha que se complementan.

LAS. Creo que no se trata de decir que se es revolucionario o no. Los hechos responden a este interrogante. Aquí nadie está defendiendo al sistema. Lo estamos criticando en la práctica, independientemente de cualquier patrocinio comercial. No puedo aceptar, pues, que se descalifique tan fácilmente el cine que estamos presentando por los canales regulares. En cuanto a los productores de cine marginal, con ellos nos hemos encontrado en los mismos barrios y sindicatos.

□ Como en todo, puede decirse que existe un cine de vanguardia y un cine de retaguardia. Discutimos sobre el peligro de que el cine de retaguardia, por querer aprovechar el sistema llegue a confundirse con él. O de que, en su intento por llegar al pueblo, termine haciendo mejicanadas y reforzando las formas ideológicas del sistema. Por su parte, el cine marginal podría radicalizarse tanto, que ya no llegue a las masas y sucumba en el aislamiento. Entonces, ¿qué tipo de cine de masas podrían hacer unos y otros?

¿Cómo tratar por ejemplo, el tema "qué es la democracia" en las grandes pantallas?

LAS. El único cine que la gente acepta es el que refleja sus problemas.

MR. Lo que pasa es que trabajamos en terrenos diferentes. Nosotros, por ejemplo, aprendimos a hacer cine con los obreros del sur de Bogotá. Nuestro punto de partida es convertir al cine en instrumento cultural y de lucha de las masas.

CA. De acuerdo. Sin embargo, ya se puede intuir que el futuro del cine colombiano

será la proliferación de películas como *Aura o las violetas*.

Porque dirigir los mayores esfuerzos hacia la creación de una industria cinematográfica estando en inferioridad de condiciones para controlarla, implica que los realizadores tendrán que autocensurarse y sacrificar el elemento crítico. La mayoría, será absorbida por la lógica del sistema. Sólo quedará un puñado de cineastas que se preocupen por preservar su integridad ideológica y la claridad política de su obra. Pero éstos no estarán en la del sobreprecio.

LAS. No lo niego. Pero queda un interrogante: ¿le dejamos la industria cinematográfica a los que hacen comerciales? ¿Le dejamos el monopolio de las pantallas al cine extranjero? Estoy seguro de que si los realizadores tienen conciencia política, lograrán la libertad necesaria para hacer cine político.

CA. La conciencia no se compra a la vuelta de la esquina. Cuando se utilizan los canales regulares del sistema, hay que preguntarse, a la postre, quién utiliza a quién. Si no estamos de acuerdo con la sociedad en que vivimos, debemos preguntarnos, ante todo, cómo hacemos el cine y para qué.

MM. Eso depende de la claridad ideológica de los cineastas. Muchos de ellos, no debe olvidarse, tienen un pasado político que asegura la independencia política de su trabajo.

CA. El pasado político no es garantía del futuro político.

¿Existe un nuevo cine colombiano?

Entrevista con Carlos Mayolo, Julio Luzardo y Lisandro Duque



La redacción de *Gaceta Colcultura* envió a varios destacados cineastas colombianos algunas preguntas, relacionadas con el tema del cine colombiano. Éstas eran: a) Opinión sobre el nuevo cine colombiano; b) El sobreprecio y su incidencia sobre el nuevo cine; c) Las posibilidades del largometraje, y d) La respuesta del espectador colombiano a este nuevo cine. CM: No creo que exista un "nuevo cine colombiano", lo que se ha generado con la ley es un nuevo negocio que los cineastas colombianos aprovecharon de la manera más deshonesta y en vez de aportar obras que contribuyeran a acrecentar nuestra cultura cinematográfica, tomaron el camino más primitivo de hacer cine: películas baratas con las cuales hicieron fortuna "nuevos cineastas" y "maestros", llegando hasta el descaro de hacer cortometrajes con descartes o desperdicios de películas anteriores. Un cine que parte de estas base no puede ser nuevo pues es un subcine tanto artística como técnicamente.

El sobreprecio es o fue una medida que habiéndole respondido al público por parte de los cineastas, hubiese sido un verdadero aporte a la cultura cinematográfica. Pero los cineastas se fueron por el camino más fácil (ya sea por pobreza mental o por afán de riqueza) a producir un cine en serie, hasta engendrarse la típica película de sobreprecio: a) Un tema social o de supuesta denuncia (mucho de gaminería); b) Un camarógrafo no artístico, sino un reportero; c) Un texto atiborrado de excusas por haber escogido el tema y no haberlo profundizado; d) Muy buenas relaciones con la Junta de Calidad para convencerlos que "eso" es un cortometraje. Este degénero ni siquiera es un hijo bastardo de las viejas o más bien nuevas películas que siguen siendo *Chircales*, *Oiga vea*, y *Qué es la democracia*. Si se acaba el sobreprecio los únicos que van a llorar son los negociantes; no los verdaderos cineastas que seguirán haciendo cine como se hizo *Campeños*, y *Los hijos del subdesarrollo*, que de apoyo no han recibido sino un inocultable premio después de muchos en el exterior. Sin embargo el sobreprecio bien utilizado hubiera desarrollado nuestra cinematografía pero la corrupción e intereses personales (\$) hicieron retroceder nuestro incipiente cine hasta dejarlo "bajo la tierra".

El largometraje parece ser la próxima etapa de la legislación aunque es un error terminar de buenas a primeras con el sobreprecio. Si se hubieran analizado los cortos desde un punto de vista artístico, con mayor participación de la crítica, de los entendidos de cine, y los gremios, y no por burócratas de calidad, hoy quizás el espectador colombiano tendría una imagen distinta de su propio cine. Me imagino que con el largometraje, que es algo más

serio y que además los espectadores van a pagar a voluntad y no a la fuerza, va a ser más difícil recuperar nuestro público noqueado por los cortos de sobreprecio. Sólo el talento, el estudio, la búsqueda de nuestras raíces culturales en busca de un verdadero cine popular y a través del contacto del autor de la obra con el espectador, se podrá dar un verdadero cine colombiano. Ya hay caminos recorridos, como las primeras películas de Arzuaga y de Lizardo: llegó pues la hora del talento y del trabajo artístico.

El espectador está completamente horrorizado de que ciertos cortos hayan obtenido el I-A y que semejantes esperpentos sean a lo que se les quiere llamar nuevo cine colombiano. Yo sigo considerando y haciendo responsable del atraso del cine nacional a los instrumentos burocráticos con que se ha querido manejar nuestra cinematografía. Hay ejemplos muy claros de cinematografías burocratizadas que dan obras débiles, complacientes y maniatadas. Lo que caracteriza un nuevo cine es su audacia y su calidad artística, por eso la única forma de rescatar al espectador colombiano no es gestando una propia cultura cinematográfica con carácter popular con la que el espectador se identifique psíquicamente, en su historia, en su memoria, en sus temores, y en su cotidianidad, como lo han logrado la literatura, la pintura y el teatro. Yo creo que mientras no haya verdaderas obras artísticas sobre nuestra cultura, como ha sucedido con todas las cinematografías mundiales, que parten de alguna obra de apertura, no podrá existir un nuevo cine, pues éste nace del arraigo del espectador a una obra que considere como propia y no con burócratas y leyes inconsultas. La cinematografía la deben manejar los cineastas.

JL. No se puede hablar de "nuevo" cine colombiano ya que no existe una escuela definida de "nuevo cine" en Colombia. Más bien, se puede hablar del cine colombiano que se está viendo en el momento: una serie de documentales en 35 mm color hechos en un gran porcentaje por gente que no sabe hacer cine, aprovechando las benevolencias del sobreprecio, agotando la paciencia del público colombiano, de una baja calidad técnica y artística en su mayoría; y el cine de "crítica" realizado en 16 mm para una escasa minoría de personas, que aunque cuentan con temas sociales de importancia, no pasan del nivel de panfletos y generalmente vienen acompañados por una técnica cinematográfica bastante mediocre.

El sobreprecio es el nuevo cine o por lo menos el cine colombiano que el público está viendo en el momento: un cine sin incentiva, que sigue por reglas generales los patrones delineados por los dos "pioneros" de este tipo de cine; por un lado los seguidores (o imitadores) de Luis Alfredo Sánchez y su *Oro es triste*, con sus documentales de crítica social hechos por directores básicamente burgueses, tratando de impresionar al público, o los que siguen el paso de Lizardo Díaz, mezclando folclor, propaganda y paisaje mal tomados. El sobreprecio marca una etapa muy importante para los cinematografistas colombianos; la intervención directa del estado sobre asuntos de cine colombiano, con todos sus papeles innecesarios, censura, burocracia y "serruchos", y se puede llamar la primera piedra sobre la tumba del siempre naciente cine colombiano.

Con las nuevas disposiciones del gobierno, o sea la reglamentación de una ley olvidada del año 42, no solamente se cierran las puertas del cine de sobreprecio (afortunadamente), sino se abren (supuestamente) las del cine de largometraje, pero todo es un espejismo mientras el gobierno no obligue a las distribuidoras de cine extranjero a una justa reciprocidad con el cine colombiano a cambio del derecho de explotar sus producciones en el territorio nacional. Probablemente, debido al espejismo de esta nueva reglamentación, en los próximos dos años se van a hacer más largometrajes en Colombia que en toda su historia, pero sin esta reciprocidad con otros países, el futuro es bastante oscuro.

El pobre espectador colombiano no ha podido darle una respuesta al "nuevo" cine colombiano ya que es un cine de "embute" donde no tiene posibilidades de quejarse. Si quiere ver *Tiburón* le toca aguantarse un pésimo documental de sobrantes de Francisco Norden, etc. La única posibilidad que le queda el espectador es la de salirse de la sala mientras pasan los documentales de sobreprecio. Pero su desquite viene ahora con el auge de los largometrajes donde pueden darse el gusto de asistir o de no asistir a la exhibición de películas colombianas. El reto queda en manos de los cinematografistas colombianos para ver si son

capaces de "capturar" este público y de sostenerlo ya que se acabó la época de espectador "cautivo" del sobreprecio.

I.D. Pienso que sólo hay una manera de ser *nuevo* cualquier producto, incluido el producto cinematográfico: siendo digno. Y en este sentido, desgraciadamente, no son excesivas las novedades del cine colombiano. No le calcularía más de un 20% de *novedad* a todo el volumen de producción cinematográfica de los últimos cuatro años. Pero hay que ser elásticos, de todas maneras, y reconocer que un país como el nuestro, con docenas de retenes burocráticos e ideológicos, difícilmente podría consolidar una cifra mayor de dignidad en su producción cinematográfica. Muchos realizadores piensan que por el solo hecho de *disfrutar* del auge cinematográfico con tanta tardanza, 80 años después de existir el cine en el mundo, y casi el mismo tiempo de haberlo esperado con impaciencia de solterona, hay que cuidarlo como una porcelana. Y claro, se comportan como los adultos con los juguetes caros: no se atreven a desbaratarlos para ver qué tienen por dentro. No hay cine más viejo que ese "cine nuevo" que se resiste a la experimentación y la búsqueda. La vigilancia oficial, el celo del "establecimiento", han logrado que una mayoría de cortometrajes de sobreprecio formen en filas de las "mayorías silenciosas". ¡Qué paradoja!: eso ocurre en momentos en que los millones de personas que van al cine en Colombia se han acostumbrado a armarle la silbatina a cuanto película nacional se empecine en desvirtuar o embellecer los problemas del país.

Pienso que esta incidencia ha sido importante y necesaria, aunque haya provocado películas tan espúreas como las que pretendí criticar en la respuesta anterior. El hecho es que ha estimulado las posibilidades materiales de hacer cine en Colombia, y desde luego en esas posibilidades materiales se han incubado varios talentos que sin el sobreprecio nunca hubieran accedido al género cinematográfico. Esto sirve para justificarlo. Y sirve también para justificarlo el hecho de que haya dado lugar a la multiplicación de laboratorios, a la calificación de mano de obra cinematográfica, a la liberación de una fuerza productiva que hasta la conquista del sobreprecio estuvo constreñida en la elaboración de cuñas de TV. Repito que todo esto *sirve* para justificar el sobreprecio, pero *no basta*: el hecho de que los realizadores cinematográficos nunca hayan podido medir fuerzas con el público, es decir, enfrentarse a ese público con un producto autónomo, pesó siempre sobre la cinematografía colombiana como una pequeña culpa de 10 minutos que se le echaba encima al público, inconsultamente, por tres pesos. Estoy dispuesto a sostener que esa pequeña venta a la fuerza fue relajando paulatinamente la calidad de los cortometrajes.

Colombia: la memoria popular*

Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva



...nos impresionó, en el informe que ustedes dieron a la asamblea del Encuentro una frase en la cual expresaban estar buscando "la menor distancia entre lo que piensan y lo que hacen". Nos impresionó, porque nos pareció que ustedes tenían una actitud prácticamente inversa a la que se está planteando inclusive en el marco del Encuentro, que es un poco: "hay tales oportunidades de hacer cine, y dentro de tales oportunidades, qué es lo que podemos hacer". Algo así: "cómo no abandonar totalmente lo que pensamos, insertán donos en lo que se nos ofrece". Nos parece que son dos actitudes opuestas, si hemos interpretado bien. Nos gustaría que ampliaran un poco esa hipótesis de un cine popular que, según entendimos, se basa fundamentalmente en dos puntos: el rescate o recuperación del pasado de clase y, de ahí, la problematización del presente.

MR. En este momento el objetivo del trabajo nuestro es una búsqueda en la historia. Pero una recuperación crítica de la historia, porque estamos tomando la historia del movimiento agrario, con sus protagonistas, y cuestionándola. ¿Cómo la vamos a recuperar? A través de la memoria popular. Y hemos empezado a buscar esta memoria, los que vivieron, los que organizaron estas luchas. Hemos hecho como un equipo de trabajo con ellos, en una interacción constante, en un enriquecimiento mutuo, entre el equipo de filmación y los compañeros campesinos, indígenas. Es una especie de cuestionamiento constante de la historia. Entonces trabajamos la memoria. Por ejemplo, hemos trabajado mucho en lo que fue la violencia política en Colombia, en la década del 40 al 50, del 48 hasta el 60 casi, y nos hemos puesto a recoger toda la vivencia de gente que vivió esa violencia. Muchas veces se da un nivel individual y entonces la gente te relata su experiencia. Estuvimos por ejemplo trabajando con un campesino tolimense, a quien la violencia arrastró a los diecisiete años, y nos contó cronológicamente lo que fue la violencia para él. Le cambió su vida. De ser un evangélico, pues en esa época de la violencia tuvieron influencia las religiones evangélicas, a ser un militante comunista. Entonces, un día, decidimos con Jorge: vamos a cuestionar la historia, y elegimos a este compañero para decirle, después de que nos había hecho su relato: "¿Por qué no hablamos de la historia?" Y él dijo: "Pero ¿cuál historia? Yo no conozco ninguna historia. Tal vez la que aprendí en la escuela, que fue la historia sagrada." Entonces le dijimos: "No, compañero, vamos a empezar a ver qué fue lo que usted vivió, porque usted vivió

* Tomada de *Cine al Día*, núm. 22, Caracas, Venezuela, noviembre de 1977.

la historia de este país." Entonces empezó a reflexionar, y poco a poco llegó a ver quién era el protagonista de esa historia. Y al final de la charla, tratamos de que esa memoria individual se volviera colectiva, de reconocer la vivencia colectiva, para que fuéramos conscientes de su poder en la historia. Y él concluyó la entrevista diciendo: "Si yo y mis compañeros fuéramos conscientes del poder de la historia, tumbaríamos cualquier gobierno." Entonces, ¿qué hacemos con *Campesinos*? Rescatar esa memoria, esa memoria popular, que muchas veces está en una vivencia individual, que no es colectiva, tratar de darle el carácter colectivo, para que la gente se haga consciente del poder que tiene en la historia, pero con una visión crítica.

JS. Claro que la clase dominante, en tanto que poseedora de los medios de producción, posee también los medios de divulgar e institucionalizar toda una serie de concepciones acerca de la historia del pueblo, que le permiten perpetuar un estado de dominación. Es decir, en este sentido, en el terreno de la historia, si nos ponemos de acuerdo sobre este primer aspecto, las ideas dominantes son las de la clase dominante, en tanto que es esta clase la que tiene en sus manos los medios de modificar todas esas concepciones burguesas de la historia. La película intenta básicamente, por un lado, recuperar críticamente algunas experiencias del movimiento campesino del 30 hasta hoy, pasando por la época de la violencia, que es crucial para la comprensión del estado actual del país. Respecto a esa época de la violencia, realmente el país está todavía muy lejos de hacer una síntesis analítica, teórica, de clase, de lo que fue ese momento. Desde luego, por intereses políticos, no le conviene a la clase dirigente de hoy, que es la misma de esa época, que se problematice ese período, y que se diga claramente qué fue ese período, en la medida en que los que están allá en esa época están todavía hoy, en los partidos tradicionales. Es un intento de comprender críticamente cómo, de qué manera un pueblo, que tenga control sobre su pasado, puede tener la capacidad de analizar en una forma muy concreta su presente, y derivar de allí lecciones que le permitan planificar su futuro. Pero ¿qué respuestas buscamos en la historia, por qué buscar la historia? No por el prurito naturalista e idealista de historiar, porque es bonito, por la época y todo eso, sino para problematizar esa historia y también entrar en la discusión, en el terreno mismo de la historia como una forma de investigación. Hay una anécdota. Por la época en que nosotros estábamos trabajando en esto, estrenaron en la televisión una novela de García Márquez. La prohibían, no la prohibían, hubo un escándalo con el primer capítulo. Entonces Gabo respondió muy bien, diciendo que él siempre había pensado que el problema era que en esas polvorientas academias de la historia se manejaba la historia colombiana, y que era importante tener una academia de la historia clandestina. Y nuestro trabajo partió un poco de esta sustentación.

Cultura del explotador y cultura del explotado

□ Nos pareció que, al referirse a lo popular, ustedes lo caracterizan muy precisamente en sentido clasista. Podría decirse que cuando no hay, en la tradición popular, un sentido de clase, lo que se obtiene es un tipo de expresión dominada, sometida a la ideología dominante. Nos parece entender, por esto, que ustedes no se plantean un rescate, por decirlo así, arqueológico, sino de despertar una cultura popular, de estimular el descubrimiento de su carácter de clase.

JS. Claro, intentando rescatar, desde luego, formas culturales, porque la clase dominante maneja también ese proyecto de la cultura nacional, en abstracto. Pero, ¿cuál cultura nacional? La cultura de los de arriba, de los da abajo... Eso es problemático, es complejo. Allí se habla, desde los institutos oficiales de cultura, del rescate de los valores nacionales, pero tomados en abstracto, como si fuera un todo coherente la cultura del explotador y la cultura del explotado. Hay también una literatura terrateniente, una literatura que es coherente con el sector burgués terrateniente, y hay también expresiones culturales que nacen del pueblo acompañando los momentos de su lucha. Esas separaciones culturales en sí mismas están expresando una necesidad de lucha, son las que prioritariamente nosotros queremos rescatar.

Es una recuperación crítica de la cultura, no la recuperación de una cultura tomada como algo en que no hay contradicciones.

MR. Inicialmente, la película parte del análisis de las dos culturas, porque la primera parte es una historia de la cultura patriarcal y poco a poco, por una práctica social, vamos llegando a una cultura revolucionaria. Por ejemplo, ahora que se está dando un proceso de renacimiento de la lucha de campesinos e indígenas, asistimos a un renacimiento de las culturas, que es una cosa estrechamente ligada, por ejemplo, a la lucha por la recuperación de la tierra, por la recuperación de la economía. Se recupera la tierra, y se recupera la cultura.

JS. No es una lucha en el terreno de las superestructuras, de los valores, no es una lucha en el terreno de la cultura aisladamente, sino como una forma de acompañar, por ejemplo, ese proceso de la recuperación de la tierra por parte de las comunidades indígenas, al levantarse nuevamente ese problema de la cultura, pero dentro de otra perspectiva. Hay la concepción tradicional de los antropólogos, de que las comunidades tienen que continuar más o menos aisladas y defender su cultura, pero las culturas no se defienden sino a partir de la defensa de un nivel muy concreto, como lo es la lucha por la recuperación de la tierra, la lucha por la base material. La defensa de la cultura pasa por la lucha política, hay una interacción. Nosotros hemos investigado un poco todos estos problemas, y éste es el proyecto.

□ Puesto que, en nuestra opinión, un cineasta no puede pelear en todos los frentes, pensamos que ustedes se habrán planteado unas prioridades, que por demás se perciben en su trabajo. Ahora, ¿ustedes se han planteado este tipo de cine como una escogencia personal o como una prioridad política?

JS. Básicamente, lo que nosotros nos planteamos como esencial en este momento es contribuir, de la manera más efectiva que podamos, a un trabajo de educación, y lo hacemos así no en una forma voluntarista. Lo hacemos a partir de una caracterización o de un análisis del contexto muy preciso dentro del cual este cine actuaría, o actúa. A partir de una caracterización de la situación actual de la izquierda colombiana, pensamos en la posibilidad de contribuir en este trabajo de educación a través del cine. Este planteamiento, visto así, determina obviamente que el cine, para nosotros, debe enriquecerse lo más que pueda con unos instrumentos de análisis de tipo científico, que le permiten hacer una aprehensión concreta de la realidad. La perspectiva de contribuir a la educación en el interior de este proceso.

□ Esto es lo que nos hace parecer que la posición de ustedes se encuadra en la concepción por la cual la lucha antimperialista, la lucha por la liberación nacional, no puede sustentarse sino en la conciencia de clases, en la lucha de clases. Lo que nos parece ver en el trabajo de ustedes es que cierta orientación que podría plantearse como influida por el hecho de que Marta es antropóloga, no responde a una posición profesional sino a una estrategia política, en la cual se plantea la conciencia de clases como prioritaria respecto a la conciencia nacional.

MR. Sí. Buscamos una identidad cultural, y quizás porque yo estudié antropología y me vi obligada a cuestionar la antropología, que generalmente se enseña en las universidades. En la práctica política, esos conceptos de la antropología como aculturación deculturación, todos esos conceptos son completamente revaluados: la observación participante, la participación militante, . . . Ya todos esos conceptos no son válidos, no se sostienen dentro de una praxis política. Entonces buscamos una identidad cultural. Rescatar los valores de la cultura, todo dentro de un proceso de cualificación política, como está ocurriendo con la clase campesina y con la clase indígena, que ya están dentro de una recuperación de su cultura, por un proceso de lucha de recuperación de la tierra. Por ejemplo, el programa del CRIC: recuperar la tierra, recuperar la cultura, son objetivos estrechamente ligados. Todo esto nos va a llevar hacia una lucha contra el imperialismo, contra el dominador, pero afianzados en una conciencia de la identidad cultural. No es cosa voluntarista, no es cine voluntarista, es buscando un lenguaje. Lo que dijimos en el foro, lo hemos estado discutiendo con Sanjinés y con quienes tratamos de plantear una problemática común, porque estamos todos en la búsqueda de un lenguaje. ¿A qué nivel de eficacia nosotros podemos trabajar por nuestro cine para un proceso de liberación? ¿Cómo puede ser más eficaz el lenguaje? Ese es el problema casi primordial que estamos ahorita tratando de resolver. Lo estuvimos discutiendo mucho con Jor-

ge: muchas veces uno tiene posiciones subjetivas en cuanto a la estética, todavía nos quedan esos resabios y tenemos que luchar para que estas posiciones subjetivas se revisen, veamos si son válidas o no son válidas, si son eficaces, si no son eficaces. Cuando vemos las películas de Sanjinés, vemos que renuncia bastante a la estética subjetiva, por una mayor eficacia.

JS. En esta interrelación, este tipo de cine en comunidades campesinas e indígenas, dentro de un proyecto político, de un proceso, comienzan a levantarse problemas en términos de la formación del gusto que uno tiene y por el cual uno puede llegar a narrar así, o a cortar de esta manera, desde un punto de vista muy personal y de acuerdo a la formación estética que uno ha tenido, pero que muchas veces es incomprendida. Pero al poner el cine como una forma más de lucha en el terreno de lo ideológico, se da un proceso complejo y largo de interacción constante con la gente. Es por eso que nosotros decíamos que a ese nivel, lo que estamos haciendo es plantearnos una serie de hipótesis de trabajo e intentar desarrollarlas en la práctica todo lo que podamos. Nuestra hipótesis de trabajo es alrededor de un cine popular. No hemos resuelto todos los problemas que nos hemos planteado, sería muy lindo que los hubiéramos resuelto: todos los días van surgiendo nuevos problemas, nuevos cuestionamientos, y las obras se irán resolviendo en términos visuales y en términos de creación cinematográfica de una manera probablemente más apartada de los modelos.

Una nueva forma de comunicación

□ En este sentido, se registra un cambio de *Chircales* a *Campesinos*. Se nota, por una parte, una mayor elaboración. Se nota un determinado ritmo y un cuidado muy especial de la belleza de la imagen. Quisiéramos saber cómo trabajan estos elementos en la confrontación con el público específico para el cual ustedes trabajan con la aspiración de haberlo convertido además en co-autor. ¿Este ritmo particular, esta belleza visual, están respondiendo a la sensibilidad de esos protagonistas-autores?

MR. Por ejemplo hay un trabajo que fue muy difícil, que es un relato de un campesino. Él narra que en un éxodo, los padres se veían obligados a matar a los hijos. Como la película es de reconstrucción histórica, nos planteamos con ellos: ¿Cómo hacemos, compañeros, para reconstruir una cosa así? Y era muy difícil. Teníamos la foto del niño, el niño muerto que aparece en la primera secuencia. Nos pusimos a trabajar esa foto con el relato. Estuvimos dos meses observando la foto, buscando. Hacer una reconstrucción naturalista era imposible. Fuimos al campo con ellos, volvimos a hablar una y otra vez. Ése fue un éxodo, una marcha de miles de campesinos, que queremos hacerlo alguna vez, si logramos hacer la película sobre la violencia ya con más posibilidades. Comenzamos a trabajar la fotografía con un grupo de experimentación musical y con la narración. Al fin, quedó una historia de tres minutos, y se la proyectamos a los campesinos de Tolima que nos narraron la historia. Y estaba el campesino con su mujer, junto con otros campesinos. Yo estaba oyendo. Él le decía a su mujer: Mira, esa sangre en el camino, la gente —explicaba— y la niebla del Himalaya, y esa es la caseta de no sé qué. Y para nosotros fue una confirmación de que nos habíamos aproximado un poquito a una cosa que era muy compleja de hacer en cine. Sin embargo, la identificación fue muy buena.

JS. Sí. Sin embargo, en otros sectores, con esas mismas imágenes, la gente no lo ha captado así, y les ha parecido que hay un excesivo trabajo sobre la foto. Pero cuando se la proyectamos al relator, él identificaba e incluso veía en la foto cosas que no estaban en la foto. Identificaba completamente toda la atmósfera que creaba el sonido con el relato, todos los medios los identificaba como si estuviese transportado a esa realidad. Hay gente que dice que es un poco lento. Inclusive, la película no es todavía lo suficientemente lenta para los campesinos. Es decir, cuando este cine se refiere al tipo de público al cual nosotros estamos tratando de dirigirnos prioritariamente, que es el campesino indígena, puesto que se trata de que la obra sea importante para ellos, y útil, la obra va estar referida a una sensibilidad muy particular, que no es la sensibilidad del espectador cinematográfico habituado a tal tipo de

tratamientos visuales. Son gente que por lo general, o no han ido al cine, o no van por costumbre. Hay muchos grados de determinación cultural a nivel de la percepción visual misma, que no se pueden generalizar. Son ritmos internos que tienen que ver con la actividad física con la cual uno inclusive trabaja. Es decir, ritmos mentales, que tienen que ver con el medio donde se vive, que determina la sensibilidad también, en términos de captación visual. A ese nivel de ritmo y de narración, por ejemplo la primera parte a veces ha resultado un poco difícil para ellos mismos. Es por esto que nosotros no terminamos toda la obra de inmediato, todas las dos horas y media que puede tener la película finalmente. Queríamos ver con la primera parte qué pasaba, cómo era recibida, en la perspectiva de la elaboración final de la obra.

□ Nos gustaría insistir en estos aspectos formales, con referencia a un punto más. Por ejemplo hay un encuadre de un campesino narrando, en contraluz, apoyado en una pared y tomado de forma tal que un determinado gesto que hace con su brazo derecho puntuando lo que dice, se extiende con justeza dentro del marco de la imagen. Esto determina una importante apreciación de la belleza y la expresión de ese gesto, y que parece surgir de ustedes más que la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual ustedes buscan las soluciones de la realización cinematográfica. No parece surgir tampoco de una exigencia sugerida por el tipo de percepción del campesino, sino de una exigencia estética de ustedes. Esto tiene cierta relación con una observación hecha por la compañera del Grupo Ukamau, que contaba cómo los indios, en un momento dado, habían rechazado el primer plano. Evidentemente, los puntos de partida del cineasta y de este tipo de espectador son distintos, y sería interesante saber si ustedes han tenido tropiezos con los campesinos en el caso de estas imágenes, en las que se detienen sobre aspectos plásticos.

JS. No, hasta ahora no. Este tipo de problema, con el primer plano o la detención excesiva probable de la cámara sobre ciertos aspectos, hasta ahora no lo hemos tenido. Más bien, los que sí han habido son problemas en términos de la unidad narrativa, más bien aspectos que tienden a problematizar la narración.

MR. El hecho de alternar presente y pasado, por ejemplo. Hubo una manifestación muy grande en la cual ellos participaron y duró tanto tiempo. Al verla fragmentada, tampoco les gusta. Ellos quieren ver su manifestación completa, como fue, con toda la gente que había.

□ Entonces es toda la estética del montaje que se encuentra frente a un rechazo.

MR. Ellos han estado cuestionando sobre todo el montaje final de la obra. Por ejemplo, una toma de tierras, que la hemos estado desarrollando partiendo de la historia y volviendo a la historia, retomando la historia para explicar por qué se toma la tierra, se encuentra frente a esto. Ellos estaban felices cuando les proyectamos la toma de tierras, porque estaba toda, la vieron toda. Y ahora nos cuestionamos: ¿se podrá fragmentar? Si lo hacemos, será a través de un diálogo muy estrecho con ellos, para descubrir si ellos lo ven, para que orgánicamente funcione esa relación dialéctica que queremos establecer con la historia.

JS. Desde luego que hay un terreno ahí delicado. Hay algunos problemas respecto a la gramática del montaje y a todas esas cosas que ya son reglas de oro desde hace mucho tiempo. Muchas veces ellos hacen unos comentarios que tienen que ver con el problema de la narración y del montaje. Si nos parece válido, nosotros lo aceptamos, pero si nos parece que no lo es... Es que hay que tener mucho cuidado, porque muchas veces se quieren simplificar demasiado las cosas del cine en relación con sectores populares, y se quiere llegar a un populismo de la izquierda. Que si la gente no lo entiende así, no podemos hacerlo sino de esa determinada manera. A veces nosotros entramos en discusión con ellos, les decimos por qué razones hemos montado así. Y si uno les explica, lo entienden y lo aceptan. Muchas veces, en la relación de uno con sectores populares, se simplifica demasiado cuando se dice que todo lo que diga el pueblo es verdad. Eso es mentira. El pueblo ha internalizado, por muchos años de dominación, la ideología de las clases dominantes. Entonces, muchas veces es peligroso alienarse a esta perspectiva y uno tiene que filtrar muy bien. Una vez estábamos intentando hacer una reconstrucción, por ejemplo, y los diálogos que ellos planteaban, la

forma toda de hacer la reconstrucción tenía mucho que ver con la telenovela. Nos dimos cuenta de que allí había televisión y que la gente veía la telenovela, y los diálogos que ellos planteaban eran típicos de telenovela y radionovela. Entonces, si nosotros nos ponemos a aceptar, en una forma seguidista, estas opiniones, vamos a repetir concepciones que vienen de la clase dominante. Es necesario asumir todo lo que viene en una perspectiva crítica. No se puede mistificar al pueblo ni sublimar al pueblo tampoco.

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra parte, se extendió con bastante libertad dentro del marco de la historia. Esto determinó una importante especificación de la historia y la expresión de las historias, y que fueron muy de acuerdo con la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual nosotros buscamos las relaciones de la reconstrucción cinematográfica. No parece ser que tampoco de una manera específica por el tipo de perspectiva del espectador, sino de una manera específica del propio filmador, que coincide relación con una operación hecha por la computadora del propio filmador. En consecuencia, como los índices, en un momento dado, habían trabajado el punto filmado. En consecuencia, los puntos de partida del montaje y de este tipo de espectáculos son distintos y se ven interrelacionados entre sí cuando se trabaja con los programas con los campesinos en el caso de estas historias, en las que se trabajan sobre aspectos históricos.

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra parte, se extendió con bastante libertad dentro del marco de la historia. Esto determinó una importante especificación de la historia y la expresión de las historias, y que fueron muy de acuerdo con la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual nosotros buscamos las relaciones de la reconstrucción cinematográfica. No parece ser que tampoco de una manera específica por el tipo de perspectiva del espectador, sino de una manera específica del propio filmador, que coincide relación con una operación hecha por la computadora del propio filmador. En consecuencia, como los índices, en un momento dado, habían trabajado el punto filmado. En consecuencia, los puntos de partida del montaje y de este tipo de espectáculos son distintos y se ven interrelacionados entre sí cuando se trabaja con los programas con los campesinos en el caso de estas historias, en las que se trabajan sobre aspectos históricos.

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra parte, se extendió con bastante libertad dentro del marco de la historia. Esto determinó una importante especificación de la historia y la expresión de las historias, y que fueron muy de acuerdo con la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual nosotros buscamos las relaciones de la reconstrucción cinematográfica. No parece ser que tampoco de una manera específica por el tipo de perspectiva del espectador, sino de una manera específica del propio filmador, que coincide relación con una operación hecha por la computadora del propio filmador. En consecuencia, como los índices, en un momento dado, habían trabajado el punto filmado. En consecuencia, los puntos de partida del montaje y de este tipo de espectáculos son distintos y se ven interrelacionados entre sí cuando se trabaja con los programas con los campesinos en el caso de estas historias, en las que se trabajan sobre aspectos históricos.

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra parte, se extendió con bastante libertad dentro del marco de la historia. Esto determinó una importante especificación de la historia y la expresión de las historias, y que fueron muy de acuerdo con la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual nosotros buscamos las relaciones de la reconstrucción cinematográfica. No parece ser que tampoco de una manera específica por el tipo de perspectiva del espectador, sino de una manera específica del propio filmador, que coincide relación con una operación hecha por la computadora del propio filmador. En consecuencia, como los índices, en un momento dado, habían trabajado el punto filmado. En consecuencia, los puntos de partida del montaje y de este tipo de espectáculos son distintos y se ven interrelacionados entre sí cuando se trabaja con los programas con los campesinos en el caso de estas historias, en las que se trabajan sobre aspectos históricos.

El otro aspecto importante en estos aspectos históricos, con respecto a un punto más, es el ejemplo de un escenario de un campesino narrando, en contraste, algo de su propia vida y de la vida de los demás que él veía en la televisión. Queríamos ver con la primera parte que había, cómo era recibido en la perspectiva de la clase dominante. En la otra parte, se extendió con bastante libertad dentro del marco de la historia. Esto determinó una importante especificación de la historia y la expresión de las historias, y que fueron muy de acuerdo con la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual nosotros buscamos las relaciones de la reconstrucción cinematográfica. No parece ser que tampoco de una manera específica por el tipo de perspectiva del espectador, sino de una manera específica del propio filmador, que coincide relación con una operación hecha por la computadora del propio filmador. En consecuencia, como los índices, en un momento dado, habían trabajado el punto filmado. En consecuencia, los puntos de partida del montaje y de este tipo de espectáculos son distintos y se ven interrelacionados entre sí cuando se trabaja con los programas con los campesinos en el caso de estas historias, en las que se trabajan sobre aspectos históricos.

Creación y estructura de Focine*



La **Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, Focine**, es una empresa industrial y comercial del estado adscrita al Ministerio de Comunicaciones, encargada de ejecutar la política que sobre el desarrollo de la industria cinematográfica fije el gobierno nacional.

Focine fue creada en virtud del decreto 1244 de 1978, reglamentario de la ley 9a. de 1942, por el cual se autorizó a tres entidades estatales —el Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular— para participar en la creación de una sociedad.

Es así como mediante escritura pública núm. 4189 del 28 de julio de 1978 registrada ante la Notaría Cuarta del Círculo de Bogotá, se constituyó la Compañía de Fomento Cinematográfico y, posteriormente, mediante el decreto 3137 de diciembre de 1979, el gobierno nacional aprobó sus estatutos.

Focine se rige por las disposiciones legales que regulan las sociedades de responsabilidad limitada, encargándose de la administración y recaudo del Fondo de Fomento Cinematográfico, Fondo que había sido creado por el decreto 2288 de 1977 y que hasta el inicio de operaciones de Focine manejó la corporación Financiera Popular.

Sobre la base de los presupuestos legales mencionados Focine ha establecido una serie de funciones, a través de las cuales desarrolla múltiples programas, encaminados a lograr diversas acciones que en su ejecución redunden en un estímulo integral al desarrollo de la cinematografía colombiana.

Como entidad financiera Focine maneja los dineros que por concepto de los sobrepagos fijados al valor de la boleta de entrada a cine, las salas del país abonan a favor del Fondo de Fomento Cinematográfico. Esta importante función se adelanta, entonces, de manera semejante a cualquier relación de fideicomisario.

La División de Control y Vigilancia es la oficina directamente encargada de la captación de recursos con destino al Fondo de Fomento Cinematográfico, la cual se desarrolla con las salas de cine existentes en los municipios que sobrepasan los 30 000 habitantes. Ello le permite a Focine, además, ejercer el control sobre lo más representativo de la exhibición en el país y vigilar el cumplimiento de la cuota de pantalla fijada por el gobierno para el cine co-

* Documento publicado por la Compañía de Fomento Cinematográfico, Bogotá, Colombia, 1978.

lombiano, así como también de los plazos estipulados para los cortometrajes nacionales que acompañan la exhibición de largometrajes extranjeros.

Con el fin de procesar la información recopilada en el ejercicio de la función mencionada, se creó a mediados de 1981 la Oficina de Estadística. Dicha labor se concretó en la publicación del primer número de *Cine Cifras*, boletín estadístico que contiene los datos pormenorizados de asistencia a las salas de cine controladas por Focine, la tabla de asistencia y recaudo de largometrajes colombianos y la forma como dichas salas cumplieron con lo estipulado por la cuota de pantalla. Esta información abarca el período completo de exhibición durante 1980.

Dada la innegable importancia que tiene para el sector este trabajo, la Oficina de Estadística se propone desarrollar una permanente sistematización de los datos que recibe la compañía y la publicación trimestral del boletín donde ello se consigne. Asimismo se ha planteado que en un futuro próximo esta oficina se convierta en la División de Mercado y Estadística, correspondiéndole la prestación de servicios de asesoría a los productores colombianos en todo lo relacionado con análisis de proyección comercial, estudios sobre el comportamiento del mercado nacional, latinoamericano e internacional. De igual forma, la División de Mercado tendrá a su cargo la aplicación de convenios comerciales vigentes y, en ciertos casos, la comercialización directa de largometrajes colombianos.

La Compañía de Fomento Cinematográfico ofrece un programa de crédito destinado a incentivar el desarrollo de la industria cinematográfica colombiana. En este sentido se han establecido dos líneas básicas de financiación: la primera dirigida a la producción de largometrajes y la segunda destinada a la adquisición de maquinaria y equipos que permitan la paulatina expansión de la industrial.

Para la producción de largometrajes Focine ha establecido diferentes modalidades de crédito de acuerdo con las características específicas de cada proyecto. Por una parte existe la financiación para películas totalmente colombianas y, por otra, para aquellos proyectos en los que buena parte de su responsabilidad recaiga en empresas nacionales que planeen realizar una película por el sistema de coproducción, sin que medie ninguna restricción sobre si se encuentra amparado o no por algún convenio internacional. El otorgamiento de estos créditos exige por parte de los solicitantes garantías hipotecarias, prendarias o codeudas solidarias que respalden el monto de los préstamos.

Recientemente se ha creado la modalidad de los créditos especiales para aquellos proyectos que garanticen condiciones de excelente calidad en su guión, dirección, nómina de protagonistas y equipo técnico. Con ello se pretende favorecer la producción de películas de alta calidad limitando el otorgamiento de garantías por parte del productor a la pignoración del negativo y a un porcentaje de lo recaudado en taquilla. Las condiciones fijadas por Focine para financiar la producción de largometrajes en cualquiera de las modalidades mencionadas, son compatibles con la política de fomento a esta industria. Se financia hasta el setenta por ciento del valor total del proyecto, las tasas de interés son ostensiblemente más bajas a las estipuladas por el común de las entidades crediticias que funcionan en el país y se concede al beneficiario del crédito un año de gracia en el cumplimiento de sus obligaciones a partir del primer desembolso.

Focine ofrece también una línea de créditos a las empresas colombianas interesadas en la financiación de activos fijos nacionales o importados, operación mediante la cual se garantiza un progresivo crecimiento de los servicios cinematográficos en Colombia. En este caso se pueden otorgar préstamos por un valor que cubra hasta el setenta por ciento de la inversión total, siempre y cuando se respalde con garantías cuyo valor equivalga a lo solicitado a Focine. Aunque los intereses son un poco más altos que los fijados para la realización de películas su formulación responde a propósitos de fomento y tampoco alcanzan los límites establecidos en el mercado. Se concede, asimismo, un año de gracia al beneficiario para que inicie los respectivos abonos a capital y sólo se le exige durante ese año el pago de los intereses ocasionados por el préstamo.

Focine puede solicitar, por conducto del Ministerio de Relaciones Exteriores y con la

aprobación del Departamento Nacional de Planeación, o por vías directas con los organismos competentes, programas de cooperación técnica internacional a través de los gobiernos o entidades privadas interesados en prestar asesorías en el campo cinematográfico.

La Compañía de Fomento Cinematográfico considerando el estado actual de la cinematografía colombiana y las condiciones generales de desarrollo del país, no halla justificación para crear escuelas de cine, ya que los factores mencionados no compensan el inmenso esfuerzo que ello implica ni los requerimientos infraestructurales que conlleva.

Por ello viene desarrollando un programa mediante el cual se organizan periódicamente talleres prácticos dedicados a las distintas especialidades del oficio, en los que participan profesionales colombianos dedicados a cada una de las disciplinas respectivas y dirigidos por cinematografistas de amplio prestigio en el panorama del cine mundial. De acuerdo con las características específicas de cada taller, se ha contado con la colaboración de los organismos culturales de las naciones de origen del responsable, aparte de la vinculación de entidades nacionales que han ofrecido su concurso para el buen desarrollo de esta iniciativa.

Focine ha entregado en administración al Instituto Colombiano de Créditos Educativos y Estudios Técnicos en el Exterior, Icetex, un fondo con el objeto de financiar estudios de especialización técnica en el exterior a las personas vinculadas a la profesión y que acrediten méritos suficientes dentro de la actividad. Los créditos para capacitación en el extranjero son condonables por prestación de servicios al regreso al país, reembolsables en condiciones favorables y, en casos excepcionales, becas de estudio.

Con el propósito de aprovechar las condiciones comunes con otros países de América Latina en particular y de afianzar las posibilidades de una amplia distribución en el extranjero, Focine viene desarrollando con la colaboración del Ministerio de Relaciones Exteriores las gestiones pertinentes ante los distintos países, en procura de la celebración de convenios internacionales de producción y distribución cinematográfica.

En ciertos casos Focine está facultada para asociarse financieramente con empresas cinematográficas colombianas, y con empresas constituidas según convenios de coproducción con otros países, para su intervención como productor en la realización de largometrajes.

Para difundir las obras clásicas del cine universal, Focine planea la formación de un archivo filmico que permita a los espectadores interesados, a través de las cinematecas y cineclubes que funcionan en el país, conocer las películas fundamentales de la historia del cine colombiano y mundial.

A través de su oficina de promoción cinematográfica Focine viene desarrollando una intensa labor, dirigida a mantener un constante flujo informativo entre la compañía y las personas y entidades nacionales e internacionales vinculadas al cine. En este sentido edita bimestralmente la revista *Cine*, publicación especializada con amplia información actualizada sobre diferentes acontecimientos del cine colombiano y extranjero, y escritos analíticos que se ocupan de reflexionar sobre la complejidad inherente al fenómeno cinematográfico.

Con el ánimo de estimular disciplinas de innegable importancia en cualquier cinematografía, se vienen organizando concursos nacionales de guiones y crítica cinematográfica, de cuyas ediciones anuales se puede deducir un balance altamente favorable y una gran acogida por parte del gremio. Al mismo tiempo Focine colabora con diversas iniciativas emprendidas por entidades de distintas ciudades del país que buscan propiciar la difusión y el intercambio de experiencias relacionadas con el cine. En esta forma ha participado en la realización de festivales internacionales de cine super 8 y videotape, y en jornadas dedicadas al cine latinoamericano.

A través de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Filmes, FIAPF, Focine ha establecido contacto con los principales festivales que se llevan a cabo anualmente en el mundo y ha patrocinado la participación de películas colombianas en varios e importantes certámenes. De la misma manera Colombia participa en el Mercado Internacional del Filme del Tevefilme y del Documental, MIFED, de Milán, como parte de los programas adelantados por Focine para dar a conocer las producciones nacionales en el exterior. Estas estrategias de promoción han arrojado resultados positivos razón por la cual se

busca una implementación permanente y, en la medida de las posibilidades, una ampliación de su cobertura.

Atendiendo la solicitud de varias entidades Focine ha entrado a formar parte de la organización del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. El certamen tiene el reconocimiento de la FIAPF como competitivo para las películas del área ibero-latinoamericana, lo que hace que ésta sea su sección oficial. Paralelamente se organiza una muestra internacional que a manera de sección informativa compite por los premios de la crítica y, recientemente, Focine estableció una serie de premios a las películas colombianas que participan en el evento.

La Compañía de Fomento Cinematográfico considera que un festival de cine en Cartagena que aproveche los innegables atractivos turísticos de la ciudad para congrega a cinematografistas y periodistas de todo el mundo, realizado sobre los parámetros expuestos, constituye una magnífica oportunidad para fomentar la comercialización del cine colombiano y latinoamericano y, a su vez, propiciar un balance de lo más destacado del arte cinematográfico mundial.

Con el propósito de aprovechar las condiciones comunes con otros países de América Latina en particular y de elevar las posibilidades de una amplia difusión en el extranjero, Focine viene desarrollando con la colaboración del Ministerio de Relaciones Exteriores las gestiones pertinentes ante los distintos países, en procura de la celebración de convenciones internacionales de producción y distribución cinematográfica.

En virtud de lo anterior está buscando para promover fuertemente los esfuerzos cinematográficos colombianos, y con empresas constituidas según convenio de coproducción con otros países, para su implementación como productor en la realización de largometrajes.

Para elevar el nivel de las obras cinématográficas, Focine plantea la formación de un estudio técnico que permita a las coproducciones internacionales, a través de los directores y directrices que funcionan en el país, conocer las técnicas fundamentales de la técnica del cine colombiano y mundial.

A través de su oficina de producción cinematográfica Focine viene desarrollando una intensa labor dirigida a mantener un constante flujo informativo entre la compañía y las personas y entidades nacionales e internacionales vinculadas al cine. En este sentido opera fuertemente la revista Cine, publicación especializada con amplia información actualizada sobre diferentes acontecimientos del cine colombiano y extranjero, y centros especializados de ocupas de información sobre la competitividad durante el certamen cinematográfico.

Con el ánimo de estimular iniciativas de investigación de importancia en cualquier campo, Focine se reserva el derecho de otorgar becas a estudiantes de ciencias y artes cinematográficas de países extranjeros siempre que pueda haber un balance altamente favorable y una gran necesidad por parte del grupo. Al mismo tiempo Focine colabora con diversas iniciativas empresariales por medio de distintas entidades del país que buscan propiciar la difusión y el intercambio de experiencias relacionadas con el cine. En esta forma ha participado en la realización de festivales internacionales de cine super 8 y video 8, y en jornadas dedicadas al cine latinoamericano.

A través de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Películas (FIAPF), Focine ha establecido contacto con los principales festivales que se llevan a cabo regularmente en el mundo y ha participado en la preparación de películas colombianas en festivales importantes extranjeros. En la misma manera Colombia participó en el Mercado Internacional del Film de Toulouse y del Documental, MIDD, de Milán, como parte de los proyectos adelantados por Focine para dar a conocer las producciones nacionales en el extranjero. Estas estrategias de promoción han arrojado resultados positivos tanto por la cual se

CHICANOS



El desarrollo del cine chicano*

Jesús Treviño



El desarrollo del cine chicano se puede ver como un desarrollo de un cine producido por norteamericanos a un cine producido por chicanos, un cine de estereotipos a un cine contemporáneo, político y cultural.

Antes de los años sesenta, todo lo relacionado con el chicano, su presentación y tratamiento por el cine norteamericano (Hollywood), se puede ver como fue, una época marcada por estereotipos y deformaciones. En los primeros años de la industria cinematográfica, para el público o cineasta norteamericano había poca diferencia entre un mexicano y un chicano. Los dos eran personajes, *greasers*, una palabra discriminatoria que denotaba una característica "grasosa", de asco, de estos tipos extranjeros. El uso del término *greaser* para identificar al villano de una película empieza en 1910, en la película *Man's Lust For Gold*, dirigida por el famoso D.W. Griffith.

Desde este tiempo, el cine hollywoodense ha perpetuado y reforzado este estereotipo del "bandido mexicano". Comenzando con las primeras películas *westerns* mudas, Hollywood transformó la recién nacida imagen del mexicano revolucionario y la distorsionó convirtiéndola en un bandido, manteniendo en el personaje sombrero, carrilleras y bigote. Estos "bandidos" sólo eran utilizados como personajes secundarios que servían para el lucimiento del *cowboy* norteamericano.

En muchas de estas películas *westerns*, cuando el héroe no estaba peleando contra indios salvajes, estaba rescatando señoritas rubias de las manos asquerosas de un bandido mexicano. En estas producciones mudas no es difícil entender como surgió esta conveniente cabeza de turco sin diálogo, el público necesitaba una manera fácil y sencilla de identificar quién era el bueno y quién el malo de la película. El mexicano de bigote, sombrero y carrilleras, siempre sucio, depravado, con la botella de tequila en la mano, ofrecía una imagen distinta a la imagen pura del héroe gringo. ¡Ni los niños se confundían!

Después que llegó el sonido a las películas, continuaron con esta tradición del bandido, pero ahora el ingenio norteamericano dicta que el bandido se rinda en voz alta, utilizando un lenguaje del español que solamente se encuentra en películas de Hollywood.

Así es que durante los años treinta y cuarenta, Hollywood produjo una serie de pelícu-

* Tomado de *Formato 16*, núm. 5, Panamá, 1978.

las con temas "mexicanos": *The Return of the Cisco Kidd* (1930), fue la primera de una serie de películas del "Robin Hood" mexicano que incluye: *Cisco Kidd and the Lady* (1940), *Viva Cisco Kidd* (1940), *The Gay Caballero* (1941) y *Lucky Cisco Kidd* (1941). Otras películas con temas del bandido mexicano incluyen: *Ride on Vaquero* (1941), *The Gay Desesperado* (1935), *King of the Bandits* (1947), *Sombrero* (1953) y *Bandido* (1956), para mencionar sólo algunas de estas películas. La imagen del bandido que llegó a proliferar en Hollywood confundió bastante a la Meca del cine. A veces ni sabían la diferencia entre bandido y revolucionario, según el testimonio presentado por las caracterizaciones de Pancho Villa en las distintas películas que Hollywood ha hecho sobre la vida de este luchador mexicano, hoy altamente reconocido en su país como uno de los grandes revolucionarios.

Durante la época de las películas mudas, surgió otro estereotipo del mexicano, ese del *latin lover*, el amante latino. Popularizado por Rodolfo Valentino, poco tiempo después Hollywood estaba alternando a bandidos mexicanos con amantes mexicanos, y a veces los combinaban. Testifican: *The Kissing Bandit* (1948), *The Bullfighter and the Lady* (1951), *Latin Lovers* (1953) y hasta *The Passionate Plumber* (1932).

Un tercer estereotipo surgió en la época de las películas mudas: el de la mujer latina, o como la llamaron en muchas de las películas de aquellos tiempos, *The Mexican Spitfire* (La vampiresa mexicana). La imagen de la mujer mexicana como una apasionada amante, que piensa solamente en el amor, y con un genio terrible, nació en las películas norteamericanas de Lupe Vélez, películas que contribuyeron a crear en México el mito del hombre rubio como conquistador de las mujeres latinas. Entre estas películas: *The Girl From Mexico* (1939), *The Mexican Spitfire* (1941), *The Mexican Spitfire Out West* (1941), *The Mexican Spitfire's Baby* (1941) y *Six Lesson For Madame LaZonga* (1942). También la aparición de la cubana Estrellita Rodríguez en películas con títulos como *The Cuban Fireball*, *The Fabulous Señorita*, *Havana Rose* y *Tropical Heat Wave*, contribuyeron a la imagen de la mujer latina como una mujer vaga, sin moralidad y dispuesta sólo a placeres carnales. Esta imagen de la mujer mala, protagonizada por actrices mexicanas y chicanas ha continuado hasta el presente en cantidad de películas de Hollywood.

Todos estos estereotipos fueron producidos por un profundo desconocimiento de lo mexicano y lo chicano, dando una imagen falsa, distorsionada que ha hecho surgir una serie de actitudes y discriminaciones contra al mexicano y chicano por medio del impacto que han tenido estas películas en la mentalidad del público norteamericano.

Aunque la mayoría de las películas de Hollywood han caracterizado a los mexicanos como un pueblo de indios tontos, bandidos, peones analfabetos, mujeres malas, y amantes latinos, hay una que otra película que ha tratado la problemática del mexicano o chicano en Estados Unidos, con un poco de sensibilidad.

En *The Lawless* de 1950, el actor norteamericano McDondald Carey protagonizó un abogado gringo que vive en un pueblo agricultor en California donde han arrestado a un joven mexicano acusado de violar a una joven gringa. El mexicano, protagonizado por Lalo Ríos, escapa de ser linchado y finalmente, por medio de la ayuda del abogado, logra probar que es inocente y que dicha violación existía solamente en la imaginación de la joven norteamericana.

En 1952, Lalo Ríos regresó al cine norteamericano como protagonista de la película *The Ring*, que investiga las aspiraciones y fracasos de un boxeador chicano en el barrio de Los Ángeles. *The Ring* es importante porque es una de las primeras en que la discriminación contra el mexicano y el chicano se presenta honestamente en el cine de Hollywood. En particular, la discriminación contra los jóvenes "pachucos", personajes de los años cuarenta, se ve en una escena donde al protagonista no le sirven en un restaurante porque es chicano.

En *The Trial*, de 1955, Raphael Campos caracteriza a otro joven en dificultad con la ley, también lo quieren linchar, y sólo la ayuda de un profesor, actuado por el actor norteamericano Glenn Ford, salva la vida de este desafortunado mexicano. La historia se complica un poco cuando se revela que hay comunistas entre los organizadores de la defensa del joven

chicano —un tema que se ha quedado hasta el presente como crítica de cualquier movimiento chicano en los Estados Unidos.

En la película *Giant*, con Elizabeth Taylor, Rock Hudson y James Dean, también intenta Hollywood presentar algo de la discriminación y represión contra el chicano. Esta película es notable porque también trata de un matrimonio entre gringo y mexicana, y muestra, entre otras cosas, algunas de las consecuencias de quebrantar esta ley no escrita que separa a gringo y mexicano en el estado de Texas.

Veamos cómo siempre que el mexicano se mete en dificultades, es el norteamericano que lo viene a salvar: en *The Lawless*, el abogado McDonald Carey defiende al mexicano Lalo Ríos; un policía defiende los derechos del boxeador chicano en *The Ring*, en *The Trial*, Glenn Ford es quien revela las actividades manipuladoras de los comunistas en la comunidad chicana, y en *Giant*, Rock Hudson, al fin de estar lleno de odio por su hijo que se ha casado con una mexicana, cambia de manera de pensar y viene en defensa de unos mexicanos a quienes niegan servicio en un restaurante. Parece que hasta en estas películas que, se suponía, trataban sensiblemente a la vida chicana, no se les ocurría que el propio chicano se podía defender por sí mismo.

Solamente en la película clásica, *La sal de la tierra* producida por escritores, técnicos y directores de la famosa "lista negra" de Hollywood, lograron presentar una situación que auténticamente refleja la realidad de muchos de los chicanos en Estados Unidos. Aunque notable por su honesto tratamiento de la lucha de mineros chicanos en el estado de Nuevo México, y avanzada por la manera como la película trata la lucha femenina, desafortunadamente *La sal de la tierra* fue una excepción a la regla de imágenes, estereotipos y distorsiones que han caracterizado al tratamiento del mexicano y del chicano en el cine y la televisión norteamericanos.

A fin de cuentas es fácil ver que hay una sencilla razón para esto: los escritores, productores, directores y técnicos de estas películas no eran ni mexicanos ni chicanos, no tenían la sensibilidad de desarrollar historias auténticas de la vida chicana. Solamente permitían a unos pocos actores chicanos que intervinieran y éstos casi nunca tenían influencia en el contenido fundamental de estas películas.

Si alguien duda del efecto que estas caracterizaciones han tenido sólo tiene que leer el artículo "Racismo contra el mexicano en la publicidad" por el doctor Tomás Martínez, para darse cuenta de los mensajes psicológicos que sutilmente dan comerciales de televisión y anuncios de periódicos y revistas. El "Frito Bandito" de la Compañía Frito Lay; el mexicano que nunca acaba nada, ni una revolución, en el comercial de televisión de los cigarros Lark, y el mexicano dormido junto a una televisión de la compañía Philco, son solamente algunos ejemplos de estas caracterizaciones negativas. No sería hasta que los chicanos mismos empezaron a controlar los medios de comunicación masiva que comenzaron a cambiar las cosas.

Así es que, en 1967, con el renacimiento de una conciencia política en la comunidad chicana y, el vigoroso comienzo del movimiento chicano, se inició también el segundo paso en la historia del cine, con los primeros intentos para el desarrollo de una cinematografía auténticamente chicana y contemporánea.

En 1968, el canal 28 (KCET) de Los Ángeles, produjo una serie de televisión titulada *Canción de la Raza* que por medio de una telenovela abordaba temas políticos y sociales chicanos. *Canción de la Raza* fue uno de los primeros programas producido y actuado por los chicanos. Es también aquí donde comienzan las carreras de algunos de los nuevos actores y actrices chicanos.

Esta serie causó entre el público un importantísimo impacto televisivo, de manera que, activistas chicanos empezaron a presionar a los canales de televisión —que en Estados Unidos tienen obligación, por ley, de programar en todos aspectos a su público— a través de una serie de demandas contra los canales más fuertes en el país, tales como la ABC, NBC y CBS, entre otros.

Algunos abogados chicanos lograron probar que estos canales no cumplían con su obligación de programar la vida cotidiana de los chicanos. El resultado de sus gestiones fue la

creación, en cada canal de TV, de un programa dedicado exclusivamente a los intereses políticos, sociales y culturales de la comunidad chicana. Todo comenzó en Los Ángeles y algunos de esos programas se llamaron: *Acción chicanos*, *Ahora*, *Impacto*, *Se terminó la siesta*, *Bienvenidos*, *Unidos*, etc.

En poco tiempo, series semejantes se proyectaban en los canales de las ciudades del sureste, en las que existe una numerosa población de habla española, por ejemplo, San Antonio, Tucson, Albuquerque, Chicago, San Francisco y San Diego. Lo mejor de estos programas fue que los canales tuvieron que ocupar a trabajadores chicanos y que éstos ya situados en un canal, podían abrir más puestos y utilizar fondos de las estaciones para hacer los primeros documentales chicanos.

Animados por la necesidad de reflejar los temas de la comunidad, de 1968 a 1975, produjeron documentales en 16 mm, todos con temas chicanos, producidos, escritos y dirigidos por chicanos. Algunos de esos documentales son: *Yo soy* (1968), *Ya basta* (1970), *América tropical* (1970), *Requiem-29* (1971), *Soledad* (1971), *Yo soy chicano* (1972), *Raza unida* (1972), *Cinco vidas* (1973), *Teatro campesino* (1973), *Messages in city* (1973), *The Wanted* (1974), *Somos uno* (1973), *Los four* (1975), y una serie de 9 documentales sobre varios aspectos de la vida chicana, titulados *La Raza*, en 1975. Además, durante este período, dos series latinas lograron tener impacto nacional. Se trataba de documentales o programas sobre cultura chicana o puertorriqueña; ellas eran: *Acción chicana* (1972-1974) y *Realidades* (1973-1975). A estas alturas, los programas de televisión, documentales y cortos sobre la auténtica vida chicana con su temática social, política y cultural, ya eran todos producidos, dirigidos, escritos y actuados por miembros de la propia comunidad chicana.

Con toda esa experiencia se pasó a empresas más amplias, y así surgieron las primeras películas de largometraje realizadas por chicanos. En 1977 se hicieron las cintas: *No me entierren vivo*, escrita, dirigida y actuada por Efraín Gutiérrez, con producción independiente. En esta película se relatan las experiencias que vive un soldado chicano que regresó de combatir en la guerra de Vietnam, en ella se ven las contradicciones en el trato a su regreso a los Estados Unidos y la supuesta "libertad" por la que él fue a luchar a Vietnam. El impacto de esta película está limitado, entre otras razones, porque fue realizada en 16 mm y no en 35.

La segunda película, realizada y estrenada en 1977 es *Raíces de sangre*, escrita y dirigida por el autor de este artículo, y patrocinada por el Banco Nacional Cinematográfico de México. Ésta es la primera película donde intervienen actores chicanos y mexicanos juntos, y en ella se aborda la problemática de los trabajadores indocumentados, y de una lucha obrera de los moradores de un pueblo fronterizo.

En este año, se ha venido preparando una tercera película cuyo título es *Solamente una vez en la vida*, producida por Moctezuma Espinoza que trata la vida de un pintor chicano.

Estas tres películas son acontecimientos que revelan el comienzo de un cine auténticamente chicano, y el hecho de haberse efectuado este año el tercer festival de cine chicano, en la ciudad de San Antonio.

Por otra parte, por primera vez no se trata de uno que otro actor que ha logrado llegar a un cierto nivel de altura, sino que hay varios productores, directores, escritores, técnicos y actores chicanos dispuestos al desarrollo de un cine chicano.

Hace algunos días, el 9 de junio, la organización de actores latinos de Hollywood, *Nosotros*, tuvo un evento donde otorgaron premios a destacados actores latinos, entre ellos, a los actores mexicanos Mario Moreno y Dolores del Río.

También entregaron premios a escritores de obras teatrales, entre ellos el autor y director del Teatro Campesino, Luis Valdez, quien fue premiado por su obra *Zoot-Suit*, primera obra chicana presentada en el Mark Taper Forum de Los Ángeles, y destinada a montarse en Broadway, el centro teatral de los Estados Unidos.

El grupo *Nosotros* premió igualmente a actores y actrices chicanos.

Es claro, por medio de estas y otras señales que, la época de los estereotipos, del "bandido mexicano", el amante latino y la mexicana vampiresa, está cambiándose rápidamente

por la realidad presentada por chicanos expertos en su profesión y dedicados a mejorar la imagen del chicano, el mexicano y el latino en las películas norteamericanas.

Visto históricamente, los documentales y películas de largometraje mencionadas aquí, marcan únicamente el comienzo de un cine auténticamente chicano, un cine con temas y problemática importante no solamente para los chicanos y mexicanos en los Estados Unidos, sino para México y América Latina.

El cine chicano: una breve reseña*

Jason C. Johansen



Introducción

Invariablemente, los intentos por definir al cine chicano se han topado con el destino de la mayoría de los intentos por definir cualquier forma artística o expresión cultural chicana: apariencia engañosa, contradicción, confusión y, finalmente, futilidad.

Categorías flexibles como "películas de, para o acerca de chicanos" simplemente ordenan un conjunto de trabajos que tienen elementos comunes, pero sólo en un nivel superficial.

Quizás el problema tenga sus "raíces" en la propia palabra "chicano". Siendo ésta una palabra que adquirió carga política a fines de los años sesenta, y que enfrentó una gran resistencia aun entre aquellos que ahora se llaman a sí mismos chicanos. Actualmente, "chicano" ha adquirido tal variedad de significados, que su imprecisión y, frecuentemente su inutilidad, solamente pueden sustituirse por la palabra "hispanico".

Sin duda alguna, la palabra "hispanico" es totalmente inapropiada en este contexto. No sólo la palabra no era popular en esa época, sino que "chicano" representa correctamente los antecedentes históricos mexicanos, que son el claro factor dominante respecto a los apoyos económico, político, social y cultural.

Además, incluso la palabra "cinematografía" plantea problemas al describir una actividad cuyo futuro depende claramente de los imperativos económicos de la tecnología de la televisión.

Por lo tanto, en lo concerniente a esta breve reseña, "el cine chicano" se referirá a una actividad en particular o a un conjunto de actividades que fueron consecuencia y parte integral de un fenómeno específico socioeconómico y cultural conocido como el Movimiento Chicano, un capítulo de la historia reciente que fue testigo de los cambios en actitudes, valores y niveles de conciencia del suroeste de los Estados Unidos, cuyas repercusiones se hicieron sentir en todo el mundo.

Finalmente, en cuanto a la "producción" del cine chicano, me resisto a aceptar las percepciones y los enfoques críticos burgueses que podrían descartar por completo los trabajos que carezcan de una manipulación sofisticada de elementos artísticos, o del llamado "gran arte". El hecho de que exista el cine chicano en modo alguno reemplaza cualquier

* Julio de 1983. Traducción de Carmen Carrillo Soberón de la Unidad de Idiomas del CEESTEM.

pretensiosa preocupación por la estética, cuando menos por el momento.

Teniendo en mente lo anterior, esta reseña contempla un conjunto de trabajos que reflejan diversidad, penetración, creatividad y transpiración. Sobre todo, se convierte en parte esencial del cine chicano e intenta asegurarse un lugar en los anales de la historia de la cinematografía.

Antecedentes históricos

Mientras que en las películas y en la televisión el retrato del mexicano y del chicano parece representar un notable momento de unión de fuerzas para los activistas únicamente a partir de la década anterior, la preocupación por las representaciones racistas y estereotipadas ha sido expresada consistentemente durante siglo y medio.

Ya en 1855, Francisco Ramírez, director y editor de *El Clamor Público*, el primer periódico bilingüe de Los Ángeles, censuró el más que injusto tratamiento hacia su gente en *L.A. Star*, el principal medio de comunicación de su época.

Como el fallecido profesor G. Pettit señala en su estudio *Imágenes de la novela y el cine mexicano-norteamericano*, el sentimiento antimexicano que acompañó a la colonización inglesa de lo que más tarde fue el suroeste de Estados Unidos, se esparció fácil y significativamente en su literatura popular, particularmente en la literatura "sensacionalista" de finales de la década de 1800 conocida como "novelas del oeste".

Así como las "novelas del oeste" colocaron los cimientos de las películas del oeste (*westerns*), las imágenes de los mexicanos en dicha literatura aparecieron en la pantalla silenciosa con títulos como *The Greaser's Gauntlet*,* *The Girl and the Greaser*, *Bronco Billy and the Greaser*, *The Greaser's Revenge*, *Guns and Greasers*, o simplemente *The Greaser*. En algunas ocasiones el personaje principal era tan respetado que se justificaba que hubiera una relación con base en su nombre, como en *Tony, the Greaser*.

Una vez que los cimientos quedaron firmemente establecidos, Hollywood emprendió su manera característica, cruel y sin embargo metódica de generar variaciones sobre un tema. Los años treinta y cuarenta fueron testigos de una "época de oro" de "mexicanas iracundas", "cubanas de fuego", "seductoras temperamentales", matronas piadosas, amantes latinos, bandidos sebosos, revolucionarios incompetentes, y desde luego, el peón indígena durmiendo bajo su sombrero recargado en un cacto.

Con frecuencia, "duras lecciones" acompañaban a estas crueles descripciones. Las latinas se derretían indefensas en los brazos de hombres con los ojos azules. Los hombres latinos comprensiblemente rechazaban a sus mujeres porque las mujeres angloamericanas eran "naturalmente" más deseables. Y sólo el "mexicano" de origen europeo puro (esto es, los "españoles") podía alguna vez esperar acompañar a una mujer blanca de cualquier clase social. El mestizo y/o el peón que esperara seriamente ganarse a una doncella blanca aceptaba que su destino era la muerte.

A pesar de que las altas autoridades mexicanas llegaron a prohibir películas como *Viva Villa* por su flagrante posición insultante, los Estados Unidos y Hollywood se hicieron los sordos de repente. Durante la segunda guerra mundial, cuando el presidente Roosevelt reconoció la necesidad de mantener un frente aliado unificado, Hollywood honró su "política del buen vecino" y buscó cuidadosamente evitar cualquier descripción ofensiva. Sin embargo, el resultado no fue una rectificación de las imágenes estereotipadas, sino una total ausencia de los mexicanos en la pantalla.

Sin embargo esta ausencia fue corta. Los años cincuenta presenciaron el regreso a la "normalidad", y a lo largo de los años sesenta continuaron nuevas variaciones de los antiguos estereotipos.

Mientras que la discusión de los efectos de la manera en que se ha descrito a los latinos

* *Greaser* es un término despectivo usado en la jerga norteamericana para denominar al mexicano. [T.]

va más allá del alcance de esta breve reseña, hay un efecto que merece nuestra atención.

Los estereotipos ofensivos se convirtieron en el principal objeto de unión de fuerzas alrededor del cual los activistas de los medios de comunicación, los actores y actrices, y los aspirantes a cineastas se politizaron y unificaron. Los cineastas consideraron que su tarea era no solamente eliminar las imágenes ofensivas, sino crear otras nuevas más aceptables.

En consecuencia, en la "guerra contra los estereotipos", los chicanos añadieron armamento iconográfico a su arsenal de retórica, y la rectificación de estereotipos se convirtió en la prioridad máxima de los últimos años de la década de los sesenta con el advenimiento del Movimiento Chicano.

Algunos historiadores han preferido caracterizar al Movimiento Chicano de fines de los años sesenta como un despertar del "gigante dormido". Sin embargo, esta idea es engañosa. El activismo chicano ha caracterizado a la experiencia chicana durante más de cien años. Con frecuencia manifestado como sindicalizador, el activismo chicano mantuvo perfiles muy altos durante la Revolución mexicana de 1910, la depresión de los años treinta, el programa bracero de los años cuarenta y cincuenta, sin embargo sólo atrajo la atención nacional con la organización de los trabajadores del campo en los años sesenta. Ciertamente, de esto surgen interrogantes en cuanto a quién era en verdad el "gigante dormido".

En los años en que los chicanos permanecieron tranquilos, el Movimiento de los Derechos Civiles, el Movimiento de Libertad de Expresión y el Movimiento en favor de la Paz se combinaron para crear una marejada que perturbó la calma.

Los profundos cambios en la conciencia de los chicanos coincidieron con el surgimiento de una concientización mundial expresada en los acontecimientos de mayo de 1968 en París, o aún más cerca de nosotros, en la masacre de 400 estudiantes en la plaza de Tlatelolco, en la ciudad de México, en octubre de 1968.

La mayoría de las manifestaciones chicanas tomaron la forma de huelgas laborales, boicots contra la uva y la lechuga, y paros estudiantiles. Como la organización de los chicanos comprendía todas las categorías, aquellos que tenían puesta la mira en la industria de la diversión hicieron lo mismo que los demás, y de repente Hollywood se encontró pagando por los pecados de sus fundadores.

En el año de 1970 se formaron grupos en los medios de comunicación con intereses especiales como Justicia y Nosotros con el doble propósito de combatir las imágenes negativas y aligerar las condiciones de los actores chicanos desempleados demandando "papeles más positivos". Sus esfuerzos conjuntos lograron retirar del aire el anuncio de "Frito Bandito", una victoria significativa que irónicamente redujo el movimiento. Justicia se disolvió poco tiempo después, mientras que Nosotros ha luchado para hacerse respetable, obteniendo el brillo de Hollywood o asumiendo un perfil general más bajo.

Las mismas presiones comunitarias responsables del último pronunciamiento de "Frito Bandito" consideraron también el problema del acceso público a los canales de transmisión como fundamental para el proceso de rectificación de la imagen. Repentinamente, se comenzó a llamar a los chicanos para que participaran en la programación de asuntos públicos en el nivel local y de ahí el nacimiento del cine chicano.

El nacimiento del cine chicano

A pesar de que algunos observadores del cine chicano quisieran otorgarle el título de "primera película chicana" a *Salt of the Earth* (1952) de Herbert Biberman, sin duda esta extraordinaria película sobre los mineros huelguistas de Nuevo México es un producto de un momento histórico muy diferente del de fines de los años sesenta. Las fuerzas sociales que rodearon la producción y la post-producción de la película fueron más bien respuesta y resultado del macartismo neofascista que el surgimiento de una conciencia en la población chicano/mexicana. Y a pesar de que la película trata en gran medida de temas como la sindicalización, la explotación de los asalariados, el machismo y el papel cambiante de la mujer, todos temas dominantes de los años setenta, la influencia de *Salt of the Earth* resiste una valuación

decisiva, dados los esfuerzos ampliamente difundidos de la censura gubernamental y su subsecuente distribución limitada.

Yo soy Joaquín (1967) tiene el mérito de ser la "primera película chicana". Producida por el Teatro Campesino y con la fotografía de George Ballis, *Joaquín* combina el silencio con la música, efectos de sonidos indígenas con la lectura que hace Luis Valdez del poema de Rodolfo "Corky" Gonzáles. Aunque primitiva en su ejecución visual, la película expresa la lucha por la identidad, la indignación ante la injusticia y la reafirmación cultural del poema más importante del Movimiento Chicano.

Las películas de este primer período (1967-1972) reflejan muy conscientemente los principales temas del Movimiento Chicano. Enmarcadas en un conglomerado de nacionalismo cultural estas películas representan un enfoque de la identidad, un estímulo del orgullo étnico, una pedagogía histórica y, naturalmente, una rectificación de la imagen. Para el público angloamericano, estos temas son de poco interés. A una audiencia totalmente mexicana, estos problemas parecen triviales y posiblemente innecesarios. Sin embargo son esenciales para la minoría étnica norteamericana conocida como chicanos, que se encuentra en la necesidad de afirmar su identidad, de sentirse bien con ellos mismos y de reafirmar sus raíces, mientras que al mismo tiempo pasan por un proceso de colonización cultural en Estados Unidos que se opone a la conservación de una singularidad etnocultural.

Películas como *Yo soy chicano* (1972) de Jesús Treviño y *Cinco vidas* de Moctezuma Esparza y José Luis Ruiz, apelan a la necesidad que tiene el chicano de redefinir su identidad como síntesis y subproducto del choque frontal de dos culturas.

Yo soy chicano argumenta que los chicanos son la evolución lógica de un proceso doble. El primero es un proceso histórico marcado por los acontecimientos como la cesión de la mitad del territorio norte de México, la Revolución de 1910, y varios movimientos migratorios importantes. El segundo, es el proceso de colonización que impone una nueva lengua y un nuevo conjunto de creencias y tradiciones.

Yo soy chicano sirve como la película arquetípica del período ya que relata lo sucedido en los tres principales frentes del Movimiento Chicano: el frente de Texas encabezado por José Ángel Gutiérrez y el Partido de la Raza Unida; el frente de Nuevo México con Reyes López Tijerina y el problema de la concesión de tierras; y el frente de California dirigido por César Chávez y sus Trabajadores Agrícolas Unidos.

En general, este documental de 60 minutos mantiene un enfoque estructural, una competencia técnica y es particularmente efectivo en su uso de imágenes desvanecidas superpuestas que diferencian las recreaciones ocasionales de momentos históricos en tono sepia.

Un intento más sutil por "definir el chicano moderno" existe en *Cinco vidas*. Este documental de Esparza y Ruiz que ganó el Emmy en 1972, aparecen en la pantalla las vidas de cinco chicanos "típicos" del este de Los Ángeles. En fuerte contraste con *Yo soy chicano*, *Cinco vidas* se preocupa menos por el desarrollo histórico chicano que por la diversidad cultural.

Los personajes de *Cinco vidas*: una anciana, un padre de la Asociación de Padres y Maestros, un estudiante de leyes, un director de escuela y un chorro de fines de semana, lograron que esta película funcione como una de las manifestaciones más efectivas contra la estereotipación indiferente de Hollywood. Utilizando una cámara escondida para captar a los personajes en su supuesto ambiente natural y una narración con voces exteriores sacadas de las entrevistas, Esparza y Ruiz nos dan una muestra representativa de gente cuya vida es rica, diversa, productiva y provechosa. La película combate sabiamente las declaraciones didácticas enérgicas y la crítica ambigua de los viejos estereotipos, concentrándose preferentemente en aspectos positivos de la experiencia chicana.

La integridad y la moderación caracterizan a las mejores películas de este período con algunas excepciones. La tarea de rectificar las imágenes negativas tuvo un mejor resultado cuando se concentró sencillamente en decir la verdad y olvidar las pasadas mentiras. *Los vendidos* es la única película que confronta directa y exitosamente el problema de los estereotipos.

Los vendidos (1972), adaptada por Luis Valdez de su obra de teatro y dirigida por José Luis Ruiz, echa una mirada satírica a los estereotipos mexicanos. Miss Jiménez, una joven chicana integrada, visita la tienda Honest Sancho's Used Mexican Shop en busca de un "rostro moreno" que luzca bien en los puestos políticos de Sacramento. La tienda está llena de "modelos" que cobran vida con sólo apretar un interruptor.

Después de algunas demostraciones de modelos casi mecánicos de pachucos, *low riders*,* trabajadores agrícolas, pandilleros y tipos estilo Pancho Villa, Miss Jiménez se decide por un vomitivo tipo mexicanonorteamericano "God-Bless-America", Sancho, el honesto, explica que este nuevo modelo 1970 estaba hecho de "una combinación de dos pachucos, un trabajador agrícola y tres angloamericanos".

La tienda cierra y los modelos se despojan de sus personajes. Sabemos entonces que el vendedor es el único modelo mecánico verdadero. Los otros son reales, cambian de personaje con frecuencia y desempeñarán el papel de "tipo mexicanonorteamericano" solamente cuando sea útil a sus propósitos. Dentro del contexto de este período, para los chicanos supuestamente "politizados", los "mexicanonorteamericanos" son los integrados culturalmente, los "agabachados", aquellos que están menos involucrados directamente "en las líneas del frente" del Movimiento. Con frecuencia, el término lleva consigo connotaciones despectivas.

Formalmente, Valdez aplica a la película efectos tomados del teatro de Brecht. Los personajes comen, hablan y se mueven por indicaciones audibles y algunos usan señales identificables. Otros representan escenas "programadas" con soportes imaginarios y personajes secundarios también imaginarios. Un recurso autorreflexivo particularmente "cinemático" ocurre al final. De repente, el conjunto se da cuenta que está siendo "observado". Valdez se acerca a la cámara, nos dice que todo ha terminado, baja la cortina frente a la cámara y aparecen los créditos.

El constante distanciamiento pone de relieve la naturaleza unidimensional de los "estereotipos mecánicos", particularmente cuando se despojan de sus personajes para discutir la exitosa venta. La sorpresiva inversión de papeles sirve como una inteligente trastocación de estándares para resaltar la premisa fundamental de la película acerca de la naturaleza engañosa de los estereotipos.

Quizás el aspecto más significativo del período de 1967-1972 está menos relacionado con las características del primer cine chicano que la eventualidad de su simple existencia.

A medida que el Movimiento fue cobrando ímpetu, los chicanos buscan medios de comunicación más efectivos. Bajo presión, las puertas de la industria que antes estaban cerradas se abrieron. Comprensiblemente, las películas que produjeron estaban cargadas de la ideología del Movimiento Chicano. Y al mismo tiempo que el movimiento amplió su alcance al reconocer que sus lazos con México no eran solamente históricos sino también dinámicos, el cine chicano tomó medidas para internacionalizar su perspectiva.

Las presiones de la comunidad chicana contra los medios de transmisión tuvieron éxito. Repentinamente, las estaciones de televisión encontraron muy "conveniente" preparar programas muestra para los tres principales grupos étnicos. A pesar de que la mayor parte de la programación estaba limitada a programas de asuntos públicos con estructura de conversación, ocasionalmente, aunque rara vez intencionalmente, se obtenían fondos para producir documentales especiales.

Los documentales dominaron el cine chicano de los años setenta por dos razones. La primera es la económica. El mercado del material chicano imponía un mínimo de financiamiento y una distribución limitada. La televisión sirvió como el mercado primordial, mientras que las bibliotecas, las instituciones educativas y los festivales de cine formaban los mercados secundarios, no siendo particularmente lucrativo ninguno de ellos.

La segunda razón era la preparación. Siendo nuevos en la actividad cinematográfica y

* *Low riders*, jóvenes que pasean por las calles en coches muy bajos, arreglados y pintados en forma muy característica. [T.]

sin capacidad teatral, los cineastas chicanos no estaban preparados para iniciar la forma narrativa. Los intentos ocasionales para manejar actores y un argumento parecían películas hechas por estudiantes aficionados, que por supuesto, es lo que eran.

A medida que el Movimiento Chicano sacaba nuevos temas a la luz, el cine chicano los llevaba a la pantalla: educación, reformas carcelarias, salud, los trabajadores y la juventud urbana. A pesar de que la identidad chicana estaba en crisis, estos mismos temas constituían las raíces de la crisis.

Relacionadas con la educación hemos visto: *Bilingualism: Right or Privilege?* (1977), de los hermanos Penichet; *Una nación bilingüe* (1977), *Bilingualism: Promise for Tomorrow* (1978), y *Consuelo: quiénes somos* (1978), de Adolfo Vargas. También de Vargas es la película *Por vida*, y de Treviño *Otro trago, ese?* las cuales se dirigen a los problemas de salud de los barrios. *Soledad* (1971), de Jesús Treviño, y *A la brava: Prison and Beyond*, de Richard Soto, examinan las difíciles condiciones de los chicanos en las instituciones penales. La película de Rick Tejeda-Flores *Si se puede* (1973) y la de Soto *Cosecha* (1975) documenta la lucha de los trabajadores agrícolas por la sobrevivencia y la sindicalización. En cuanto a los temas de la ciudad, la película de Vargas *Barrio nuevo* (1979) aborda el problema del mito del "Vato Loco" o el pandillero que fue reforzado en la época en que Hollywood produce películas como *Boulevard Nights* y *Walk Proud*.

De mayor importancia, sin embargo, son dos películas que exitosamente amplía el cine chicano hacia nuevas direcciones: *The Unwanted* (1975), de José Luis Ruiz, y *Raíces de sangre* (1977), de Jesús Treviño.

Cada una en su respectiva manera representa la internacionalización del movimiento cinematográfico, a través de un intento por responder a las grandes interrogantes que confronta el Movimiento Chicano: ¿Cuál es la naturaleza de la emigración mexicana? ¿Cuáles son los apoyos económicos? ¿Cuál es su efecto en la experiencia chicana? ¿Qué papel desempeña en las relaciones mexicanonorteamericanas? ¿Qué papel desempeña el cine chicano en estas relaciones?

Estas preguntas que se expresaban claramente sólo en los círculos chicanos sofisticados repentinamente se convirtieron en el tema de un documental de una hora de duración y de una película financiada por mexicanos.

Al tratar el tema de la emigración mexicana a los Estados Unidos, la película *The Unwanted* de José Luis Ruiz tiene importancia por dos razones. Como cine altamente agresivo que constantemente trata de conseguir información, al utilizar en la película técnicas cinematográficas directas, el espectador se convierte en testigo del intenso drama que sucede ahí mismo. En el nivel de las relaciones México-Estados Unidos, Ruiz hizo que el cine chicano fuera conocido por las altas autoridades de ambos países, sugiriendo un reconocimiento tácito, acentuando una credibilidad genérica y reenfocando el significado de su intención.

Dos años más tarde, *Raíces de sangre* impulsa al cine chicano a la categoría de realizadores de películas importantes, agregando un toque aristotélico y el dinero del gobierno mexicano. El argumento de Treviño relata las condiciones de trabajo de explotación que los mexicanos enfrentan en México. Se ven forzados a cruzar la frontera y sufrir más abusos, con frecuencia debido a que las compañías norteamericanas operan en ambos lados. Richard Yñiguez representa a un abogado de Harvard que se une a la causa de su gran amigo, Pepe Serna. No obstante que la película ofrece una útil y penetrante exploración de la administración vs. el trabajo, un sindicato corrupto vs. uno incorruptible, los personajes están torpe o mínimamente desarrollados. El diálogo se utiliza como retórica editorial en lugar de ser líneas de comunicación entre los personajes. Aun así, la película trata asuntos centrales para la sobrevivencia de los chicanos y otros trabajadores. Pocas películas habían intentado antes tratar el tema de la sindicalización en forma narrativa; *Salt of the Earth* continúa siendo el esfuerzo más exitoso.

Pero *Raíces de sangre* de Treviño probablemente será recordada por haber introducido un período de cinco años en el cual se ganó lentamente la batalla por entender la estructura narrativa, la cual se perdió rápidamente con la economía de Reagan.

A pesar de que el cine chicano añade otra dimensión a su alcance internacionalista con *Después del terremoto* (1979) de Lourdes Portillo, esta película trata al movimiento anti-somocista desde el punto de vista de los exiliados nicaragüenses en San Francisco. Hay dos películas que quedan fuera de esta corriente internacionalista y que merecen que se les mencione.

Águeda Martínez (1978), dirigida por Esperanza Vásquez y producida por Moctezuma Esparza, tiene el mérito de ser la única película chicana que haya sido nominada para el Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. La película muestra un grado particularmente alto de refinamiento y arte. Vásquez logra un ritmo rápido y uniforme durante toda la película. Su ritmo cortante transmite la inquietud de una anciana de ochenta años que llena sus días con actividades sin fin. Sin duda alguna debido a que la película no se ubica dentro de ningún contexto socioeconómico específico, su estricta naturaleza etnográfica explica la respuesta positiva de los votantes de la Academia.

La película *Chicana* (1979) de Sylvia Morales llena un serio vacío en la cinematografía chicana. No sólo la historia chicana ha ignorado el papel de la mujer sino también los cineastas chicanos. La película ofrece un panorama del papel desempeñado por las chicanas y las mexicanas desde la sociedad precolombina, pasando por las Adelitas, hasta los movimientos laborales y las causas activistas de los tiempos modernos. *Chicana* es clara en su punto de vista y en su tesis principal: las chicanas han sido, y todavía lo son, históricamente ignoradas, relegadas a actividades reproductivas y a apoyar a los hombres, a través de papeles sexistas culturalmente reforzados. Sin embargo, dada la amplitud de su campo, la película no hace más que llamar la atención hacia su tema utilizando las técnicas visuales que ya habían sido utilizadas por primera vez en *Yo soy Joaquín* en 1967.

Ya sea que se justifique o no que se mencione a la película *Alambrista* (1977) de Robert Young como chicana, ésta ha sido objeto de muchos debates entre los cineastas chicanos. No obstante, la película surge de los mismos procesos históricos de todas las películas mencionadas, particularmente en cuanto a la producción y a los niveles temáticos. Lo que es más importante, la película se deshace del mito de que solamente los chicanos podían hacer películas chicanas. Siendo la historia más conmovedora de la experiencia de los trabajadores mexicanos indocumentados, la fuerza de *Alambrista* surge de un atractivo trabajo de cámara manual, un claro sentido de los imperativos socioeconómicos que originan la emigración de los trabajadores, el interés de la tenue y peligrosa existencia del norte de la frontera y las injustas condiciones de trabajo. No en menor grado, la película saca provecho del talento extraordinariamente sutil de la actuación de Domingo Ambriz, el personaje principal.

Zoot Suit de Luis Valdez existe como el esfuerzo más serio de Hollywood para aprovechar el mercado de los espectadores chicanos. Mientras que el público mexicano acogió favorablemente la genuina atmósfera mexicana obtenida por Valdez y los intelectuales mexicanos se deshicieron en elogios para la experimentación cinematográfica, *Zoot Suit* tuvo muy poca aceptación en Estados Unidos, tanto entre el público chicano como entre el angloamericano. En tanto que la fuerza principal de la película radica en la música, el intento de Valdez de filmar una obra teatral (como *Vendidos*) crea más problemas de los que resuelve. Esta historia de los asesinatos de la Laguna Soñolienta en Los Ángeles, funciona bien como escaparate de las extraordinarias habilidades de Edward James Olmos como El Pachuco, pero demuestra poco dominio del lenguaje y la estética cinematográfica. Valdez utiliza recursos brechtianos característicos como la enajenación, explorando en raras ocasiones los recursos cinematográficos de la lejanía para comprobar su punto de vista. La película existe como una anomalía en los anales del cine chicano, un intento noble pero desafortunado de crear un cine comercialmente viable.

Sin duda, el surgimiento de Robert Young como una fuerza dentro del cine chicano no es una coincidencia. Conforme avanzamos en los años ochenta y el cine chicano busca desarrollar una manera efectiva de manipular la forma narrativa, la película de Young *The Ballad of Gregorio Cortez* anuncia claramente la nueva era. Una cinematografía soberbia, un argumento apremiante y estructurado coherentemente, y una actuación moderada caracterizan

al trabajo más fino que hasta la fecha se haya realizado sobre un tema chicano. La historia de cómo Gregorio Cortez huye de la (in) justicia al ser acusado falsamente de asesinato establece nuevos estándares para este movimiento cinematográfico que está surgiendo.

El futuro del cine chicano depende en gran medida de una serie de factores. No cabe duda que sólo se han llevado a cabo intentos mínimos para aprovechar la forma narrativa; hay mucho trabajo que hacer en esta área en el futuro. Lo más importante quizás es que el elemento clave es la habilidad de los chicanos para adquirir capital y los medios de producción, mientras que por otra parte los imperativos económicos del motivo de las ganancias estriban en un factor predominantemente estructural de contenido cinematográfico. Con la nueva tecnología vienen nuevos medios de producción y distribución. Los chicanos, que sin duda son capaces de apropiarse de las oportunidades que se presentan en los cambios de la sociedad norteamericana, seguramente impulsarán al cine chicano en una nueva dirección. Sin embargo, el cine chicano ya no se caracterizará simplemente como la personificación de los principales temas del Movimiento Chicano. El cine chicano reflejará una diversidad de ideologías en tanto se destacan los nuevos cineastas que ya no son producto del Movimiento Chicano de los años sesenta, sino del Movimiento Hispánico de los ochenta.

Bases para un catálogo de la cinematografía chicano-latina y sus distribuidores*

Héctor Garza



La siguiente compilación de films *chicano-latinos* fue posible gracias a la existencia del Festival del Cine Chicano organizado por la Eastern Michigan University. Como este festival sólo existe desde hace tres años, la lista no pretende ser exhaustiva. Podría ocurrir también que en algunos casos, los distribuidores hayan cambiado de domicilio o que algunas películas hayan cambiado de distribuidor.

Se incluyen además algunas películas puertorriqueñas y un puñado de películas latinoamericanas de interés particular para los estudios chicanos.

Casi todas las cintas incluidas existen en 16 mm, muchas de ellas también se encuentran en formato de video.

After the Earthquake/Después del terremoto: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

Agueda Martínez: Moctezuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.

A la Brava: University of California-Berkeley/ Extension Media Center/ Berkeley, CA 94720.

Alambrista!: Ruth Robbins/ Cinema Five/ 1500 Broadway/ New York, NY 10036.

Al otro paso: Richard Soto/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.

A Measure of Time: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

América de los indios: Centro Campesino Cultural, Inc./ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

America's First City (Teotihuacán): Films Inc./ 1144 Wilmette Avenue/ Wilmette, IL 60091.

América tropical: Indiana University/ Audio Visual Center/ Bloomington, IN 47401.

Anatomy of a Mural: Rich Goldsmith, Director-Producer/ 1315 Grove/ Berkeley, CA 94709.

Ancestors for the Yet Unborn: Newist-I.S. Bldg./ UWCB Main Campus/ Green Bay, WI 54302.

Angel and Big Joe: Learning Corporation of America/ 1350 Avenue of the Americas/ New York, NY 10019.

A Political Renaissance: McGraw-Hill Broadcasting Co., Inc./ Box 81047/ San Diego, CA 92183.

Awakening: The Real People: Native American Broadcasting Consortium, Inc./ 1800 N. 33rd Street/ PO Box 83111/ Lincoln, NE 68501.

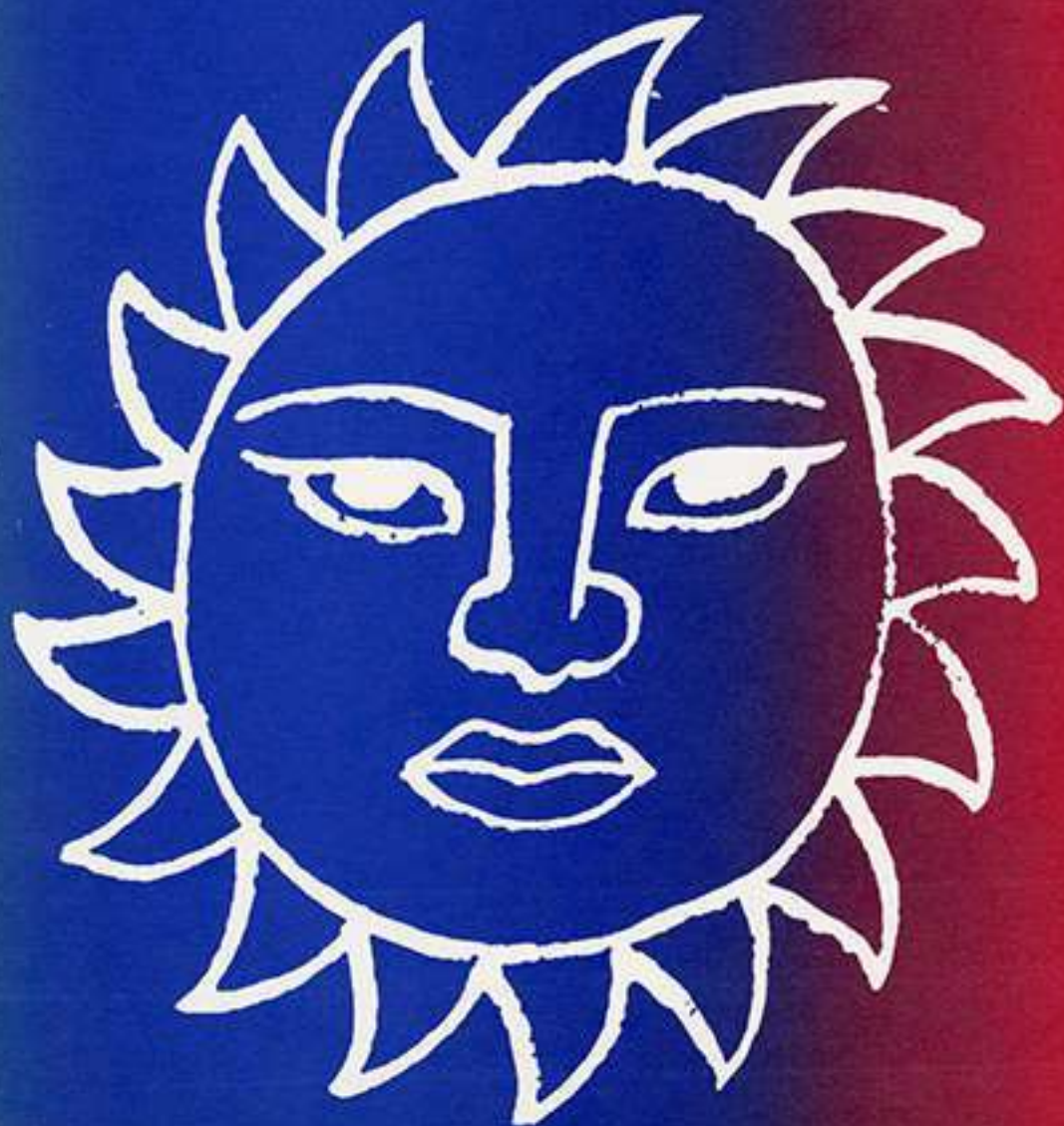
A Way Out: Chicago Filmmakers/ 6 W. Hubbard/ Chicago, IL 60610.

Aztekhouse Salon I: Pablo Garcia/ Aztekhouse, Inc./ 3204 Farragut Road/ Brooklyn, NY 11210.

* Tomado de *Chicano Cinema, Research, reviews and resources*, ed. por Gary D. Keller, Binghamton, Nueva York, 1985.

- Ballad of an Unsung Hero:* GINEWEST/ 655 4th Avenue/ San Diego, CA 92191.
- Beginning Mexican History Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Between Green and Dry:* Lesley Poling-Kempes, Producer/ 535 Cordova Road, 200/ Santa Fe, NM 87501.
- Bilingual Education:* Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- Bilingual Education at Kimball School:* Richard L. Warren/ California Polytechnic State Univ./ San Luis Obispo, CA 93407.
- Bilingualism: Promise for Tomorrow:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Bilingualism: Right or Privilege in America:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Borderlands:* Richard Soto/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- Brujo (Shaman):* Documentary Educational Resources/ 5 Bridge Street/ Watertown, MA 02172.
- Canto al pueblo:* KPRC Stations/ PO Box 2222/ Houston, TX 77001.
- Carnalitos:* Bobby Páramo, Producer/ 2536 Bryant Street/ San Francisco, CA 94110.
- Castle of Purity:* New Yorker Films/ 16 West 61st Street/ New York, NY 10023.
- Celebración:* Moctesuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- Chicana:* Sylvia Morales/ Chicano Media Association/ 3220 S. Sherbourne Drive/ Los Angeles, CA 90034.
- Chicana: Past and Present Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Chicanas:* Ruiz Productions/ PO Box 27788/ Los Angeles, CA 90027.
- Chicano Culture Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Chicano Heritage Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Chicano History of the Southwest:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Chicano Images in Film:* Denver International Film Festival/ PO Box 17508/ Denver, CO 80217.
- Children of the Barrio Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Chile pequín:* Poetry Playhouse/ UC Extension Media Center/ 2223 Fulton Street/ Berkeley, CA 94720.
- Christmas in Oaxaca:* Films Inc./ 1144 Wilmette Avenue/ Wilmette, IL 60091.
- Chuco:* Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- Chulas fronteras:* Les Blank, Flower Films/ 10341 San Pablo Avenue/ El Cerrito, CA 94530.
- Cinco vidas/Five lives:* Ruiz Productions/ PO Box 27788/ Los Angeles, CA 90027.
- Clarence and Angel:* Robert Gardner/ 750 Riverside Drive, Apt. 5A/ New York, NY 10031.
- Colonial:* Moisés Cabillos, Producer/ 1814 Maryland Street/ Los Angeles, CA 90057.
- Consuelo: ¿quiénes somos?/ Who Are We?:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Contemporary Chicano Life Series:* Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Cortez and the Legend:* CRM McGraw-Hill Films/ 110 Fifteenth Street/ Del Mar, CA 92014.
- Cosecha:* Richard Soto/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- Cría:* Cinema 5/ 1500 Broadway/ New York, NY 10036.
- Cristal:* The Learning Garden, Inc./ 7805 Sunset Blvd., Suite 201/ Los Angeles, CA 90046.
- Crystal City is Cold:* B. P. McDonnell, Producer/ 503 Tamworth/ Austin, TX 78745.
- Cuba 77:* Beverly Sánchez-Padilla, Producer/ 331 Fontana/ Albuquerque, NM 87108.
- Cuban Basketball:* Beverly Sánchez-Padilla, Producer/ 331 Fontana/ Albuquerque, NM 87108.
- Daniel Valdez in Concert:* Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.
- Dead in the Sierra:* Warren Haack Productions/ 236 Sánchez Street/ San Francisco, CA.
- Decision at Delano:* National Education Media/ 15760 Ventura Boulevard/ Encino, CA 91436.
- De la tierra en que nació:* María Lino/ 3218 W. 2nd Avenue/ Hialeah, FL 33012.
- Del mero corazón:* Unifilm/ 1550 Bryant Street/ San Francisco, CA 94103.

CHILE



Día de los muertos: Thomas Brothers Film Corp./ 30 Berry Street/ San Francisco, CA 94107.

Discover America: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Discovering the Music of Latin America: Bailey Film Associates/ 2211 Michigan Avenue/ Santa Mónica, CA 90404.

Domingo: Domingo Nick Reyes and Assoc./ PO Box 15096/ Engleside Branch/ Alexandria, VA 22309.

Education and the Mexican-American: University of California-Berkeley/ Extension Media Center/ Berkeley, CA 94720.

El alcón: Vicente Juarbe/ WPVI-TV/ 4100 City Line Avenue/ Philadelphia, PA 19131.

El corazón de Loisaída: Unifilm/ 419 Park Avenue South/ New York, NY 10023.

El corrido: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

El Curro: Edward H. Devany/ 1902 Santa Clara No. 2/ Austin, TX 78757.

El derecho de estar: Ramón H. Tanquma/ Bilingual Education TV Program/ KLRN-TV/ PO Box 7158/ Austin, TX 78712.

El grito de las madres dolorosas: Rev. Patrick J. Connolly/ Loyola Marymount University/ 7101 W. 80th Street/ Los Angeles, CA 90045.

El Pachuco: From Zootsuits to Lowriders: Island Film Works/ 66 Garland Street/ Oakland, CA 94611.

El Pueblo Chicano: The Beginnings: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.

El Pueblo Chicano: The Twentieth Century: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.

El Super: New Yorker Films/ 16 West 61st Street/ New York, NY 10023.

El Teatro Campesino: El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

El Tecolote: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

Entelequia: Ruiz Productions/ 2443 Micheltorena/ Los Angeles, CA 90039.

Entelequia Salazar: Chispa Productions/ 402 S. Monaco Parkway/ Denver, CO 80224.

Excavation at La Venta: University of California-Berkeley/ Extension Media Center/ Berkeley, CA 94720.

Excuse Me America: Archdiocesan Communications Center/ 50 Oax Street/ San Francisco, CA 94102.

Failure to Communicate: Mary Ann Welker, Producer/ WRTV 6/ 1330 N. Meridian Street/ Indianapolis, IN 46202.

Fiesta: Diana Colson, Producer/ Hack Swain Productions/ 1185 Cattlemen Road/ PO Box 10235/ Sarasota, FL 33578.

Fighting for Our Lives: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Flaming Flower: Diana Navarrete/ WFAA-TV/ Belo Broadcasting Communication Center/ Dallas, TX 75202.

For Our Children's Children: Interamerican Pictures/ PO Box 27788/ Hollywood, CA 90027.

Frank Ferre: El amigo: R & R Filmworks/ 114 W. 7eeth. 220/ Austin, TX 78701.

George Cisneros: Música nueva: Oscar Garza/ KLRN-TV/ PO Box 9/ San Antonio, TX 78291.

Greaser's Palace: Cinema 5/ 1500 Broadway/ New York, NY 10036.

Growing Pains: Bernard Lechowick, Producer/ WPBT Channel 2/ 14901 NE Zotave/ North Miami, FL 33161.

Guadalupe: Ruiz Productions/ PO Box 27788/ Los Angeles, CA 90027.

Haciendo punto en Philadelphia: Vicente Juarbe/ WPVI-TV/ 4100 City Line Avenue/ Philadelphia, PA 19131.

Have Another One, Ess: Louis R. Torres, Producer/ 3431 Sheffield Avenue/ Los Angeles, CA 90032.

Heart of the Earth: Stephen Kulczycki/ KTCA-TV/ 1640 Como Avenue/ St. Paul, MN 55108.

Henry Cisneros: The Making of a Mayor: Oscar Garza/ KLRN-TV/ PO Box 9/ San Antonio, TX 78291.

Hispanics in Optometry: Dr. Fredy Pérez: John Meza/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.

Homeboy: Bill Yahraus/ 153 Hollister/ Santa Monica, CA 90401.

Homeboys: Unifilm/ 1550 Bryant Street/ San Francisco, CA 94130.

I Am Joaquín: Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Incident at Downieville: RM Productions No. 3323/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

- In Search of Aztlan*: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.
- In Search of Pancho Villa*: William Graves, Producer/ 1776 Broadway/ New York, NY 10019.
- Intermediate Mexican History Series*: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.
- Jesús García: Hero of Nacozari*: Atlantis Productions/ 1251 La Granada Drive/ Thousand Oaks, CA 91360.
- Joey*: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- José Clemente Orozco*: Instituto Cultural Mexicano/ 600 Hemisfair Plaza Way/ San Antonio, TX 78205.
- Jr. Robles: Tribute to a Champion*: Paul Espinosa/ KPBS TV 15/ San Diego State Univ./ San Diego, CA 92182.
- Justice for All*: Director of Programming/ KENS-TV/ Avenue E and Fourth/ San Antonio, TX 78299.
- Killer of Sheep*: Charles Burnett/ 5630 Edgemar Avenue/ Los Angeles, CA 90043.
- La casa de enfrente*: Bilingual Cine-Televisión/ 2017 Mission St., 2nd Floor/ San Francisco, CA 94110.
- La Leja de los espejos*: Salvador Rosillo/ 600 West 122, Apt. 507/ New York, NY 10027.
- La Llorona*: Chicago Arts Theater/ 1514 Buena Vista, Box 7067/ San Antonio, TX 78207.
- La Morenita*: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- La mujer, el amor y el miedo*: Bilingual Cine-Televisión/ Julio Rosetti/ 2017 Mission St., 2nd Floor/ San Francisco, CA 94110.
- La música tejana*: Christina Patoski/ KXAS-TV/ NBC PO Box 1780/ Fort Worth, TX 76101.
- Land of my Father*: Felicia Lowe/ 927 Sánchez Street/ San Francisco, CA 94114.
- La onda chicana*: Josephine Fax/ Chicano Films/ 1910 Athel/ San Antonio, TX 78237.
- La panadería*: David González and Keith Kolb, Producers/ KBIM-TV Roswell/ KENW-TV Portales/ New Mexico 88130.
- La pasión del señor*: Carlos Amézcuca/ Mexican American Cultural Center/ 3019 W. French Pl., PO Box 28185/ San Antonio, TX 78228.
- La Raza: The Working People*: Moctesuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- La Raza Unida*: Jesús Salvador Treviño/ 2358 Yorkshire Drive/ Los Angeles, CA 90065.
- La tierra*: Chispa Productions, Inc./ 2440 W. Gaithness Place/ Denver, CO 80211.
- Las calles de Este Los Angeles*: Roberto Holguín/ 3164 Sautelle/ Los Angeles, CA 90066.
- Latin Tempo*: María C. Siccardi/ 1725 Eye St. NW, 2nd Flo./ Washington, D.C. 20006.
- L'Esprit*: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- Lil Havana*: Jorge Hernández/ 1817 N. Ivar No. 107/ Hollywood, CA 90028.
- Listen Caracas*: Unifilm/ 419 Park Avenue South/ New York, NY 10023.
- Los Álvarez*: Luis Reyes/ Giant Step Productions/ 11939 Vanowen/ North Hollywood, CA 91605.
- Los Angeles Station*: Leandro Katz/ 25 East Street/ New York, NY 10003.
- Los desarraigados*: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.
- Los dos mundos de Angelita/The Two World of Angelita*: First Run Features/ 144 Bleecker Street/ New York, NY 10012.
- Loser Take All*: Paulist Communications/ PO Box 1057, 17575 Pacific Coast/ Pacific Palisades, CA 90272.
- Los que curan*: Independent Film Laboratory/ 312 Swiss/ Dallas, TX 75204.
- Lost World of the Maya*: Time-Life Multimedia/ Distribution Center/ 100 Eisenhower Drive/ PO Box 644/ Paramus, NJ 07652.
- Los vendidos*: El Teatro Campesino/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.
- Los viejitos*: Julio Perrazza, Producer/ 1530 16th St. NW, Apt. 502/ Washington, D.C. 20036.
- Lowrider*: Ruiz Productions, Inc./ PO Box 27788/ Los Angeles, CA 90027.
- Luisa Torres*: Centre Productions, Inc./ 1327 Spruce St., Suite 3/ Boulder, CO 80302.
- Machín*: David Rubio Peña/ Homade Films/ 145 N. San Joaquin/ San Antonio, TX 78237.
- Madre campesina*: Carlos Amézcuca/ Mexican American Cultural Center/ 3019 W. French Pl., PO Box 28185/ San Antonio, TX 78228.
- Máscaras*: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

Mayan and Aztec Calendar Series: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.

Merced: David Gonzales and Keith Kolb, Producers/ KBIM-TV Roswell/ KENW-TV Portales/ New Mexico, 88130.

Mexican American Culture: Its Heritage: Communications Group West/ 6335 Homewood Avenue/ Suite 200/ Hollywood, CA 90028.

Mexican Americans: Heritage and Destiny: Handel Film Corporation/ 8730 W. Sunset Blvd./ Los Angeles, CA 90069.

Mexican-Americans: Quest for Equality: Anti-Defamation League of B'nai B'rith/ Audio Visual Dept. Tenth Floor/ 823 United Nations Plaza/ New York, NY 10017.

Mexican-Americans: The Invisible Minority: Indiana University/ Audio-Visual Center/ Bloomington, IN 47401.

Mexican Charro: Man of Two Worlds: Garrett Productions, Inc./ 3200 Hidalgo/ Irving, TX 75060.

Mexican Mythology Series: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.

Mexican or American: Atlantis Productions/ 1251 La Granada Drive/ Thousand Oaks, CA 91360.

Mexican Vaquero: The First Cowboy: Garrett Productions, Inc./ 3200 Hidalgo/ Irving, TX 75060.

Mexico's History: Coronet Films/ 65 East South Water Street/ Chicago, IL 60601.

Mexico: The Frozen Revolution: Unifilm/ 1550 Bryant Street/ San Francisco, CA 94103.

Migra!: Richard Soto/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.

Mi hermano, mi hambre: Cine Acción/ 408 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

Minnesotanos mexicanos: Spanish Speaking Cultural Club/ 530 Andrew Street/ St. Paul, MN 55107.

Miracle in the Inner City: Rev. Timothy J. O'Brian/ 1100 W. Wells/ Milwaukee, WI 53233.

Mission Hill and the Miracle of Boston: Cine Research Associates/ 32 Fisher Avenue/ Boston, MA 02120.

Missions of California: BFA/ Educational Media/ 2211 Michigan Avenue/ Santa Mónica, CA 90404.

Monument to the Sun: Films Incorporated/ 1144 Wilmette Avenue/ Wilmette, IL 60091.

Mujeres en armas: Victoria Schultz/ Hudson River Productions/ 1879 Hamilton Avenue/ Palo Alto, CA 94303.

Mural Diary: The Learning Garden, Inc./ 7805 Sunset Blvd., Suite 201/ Los Angeles, CA 90046.

Murals of East Los Angeles: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

My Cousins on Sundays: Rubén Sierra/ School of Drama BH-20/ University of Washington/ Seattle, WA 98185.

My Trip in a '52 Ford: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Native Mexican Life, Old and New: Bilingual Educational Services, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles, CA 90007.

Net Special: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Nicaragua un año después: Judith Camus Productions/ 15 Paul Gore Street/ Jamaica Plain, MA 02130.

Night of the Assassins: Gabriel Garcia/ WCBV TV Channel 5/ Needham, MA 02119.

North from Mexico: Greenwood Press/Educational Films Div./ 51 Riverside Avenue/ Westport, CT 06880.

Not Strange to the Dance: Edward Devany/ 1902 Santa Clara No. 2/ Austin, TX 78757.

Noventa-ninety: Mariana Mejia/ 704 Stearns Avenue/ La Habra, CA 90631.

Nuevo hombre/Nueva imagen: Joaquin Mercado/ San Sebastián No. 298/ San Juan, PR 00901.

Only Once in a Lifetime: Moxtesuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.

Or Do We Come Here to Live in Vain: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

Orisha What Is: Elio Torres/ 666 W. 18th Street/ New York, NY 10040.

Orozco Murals-Quetzalcóatl: MacMillan Films, Inc./ 34 McQuesten Parkway S./ Mount Vernon, NY 10550.

Overture: Link from Vietnam: Learning Corporation of America/ 1350 Avenue of the Americas/ New York, NY 10019.

Oye Willie: La palabra: Louis Delemos/ 1600 Broadway, Suite 509/ New York, NY 10019.

Oye Willie: The Stranger: Louis Delemos/ 1600 Broadway, Suite 509/ New York, NY 10019.

Pacheco: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San Francisco, CA 94110.

- Part of Your Loving*: Tony DeNonno/ 71190 Shore Road/ Brooklyn, NY 11209.
- Pastorela*: Carlos Amézcuca/ Mexican American Cultural Center/ 3019 W. French Pl., PO Box 28185/ San Antonio, TX 78228.
- Pedro Linares*: The Works/ 1659 18th Street/ Santa Mónica, CA 90404.
- Percussion, Impressions and Reality*: Third World Newsreel/ 160 Fifth Avenue, Room 911/ New York, NY 10010.
- Piñata*: Diana Colson, Producer/ Hark Swain Productions/ 1185 Cattlemen Road/ PO Box 10235/ Sarasota, FL 33578.
- Portrait of a People*: Teresa Guillén, Producer/ 414 S. Juliette/ Manhattan, KS 66502.
- Primavera: Growing Up Chicano*: Menyah Productions/ El Centro Campesino Cultural/ PO Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.
- Puerto Rico-Our Right to Decide*: Stanley Nelson/ United Methodist Communications/ 475 Riverside Dr., Suite 1370/ New York, NY 10027.
- Que te vaya bien*: Saunie Baldrige/ 8438 Guail Creek Drive/ San Antonio, TX 78212.
- Raíces de sangre*: Azteca Films/ Antonio Sepúlveda/ 555 North L. Brea/ Los Angeles, CA 90036.
- Reaching for a Dream*: Gustavo Vázquez/ 83 A. Lexington Street/ San Francisco, CA 94110.
- Reed: Insurgent Mexico*: New Yorker Films/ 16 West 61st Street/ New York, NY 10023.
- Reencuentro (Re-encounter)*: Chispa Productions, Inc./ 2440 W. Caithness Place/ Denver, CO 80211.
- Requiem 29*: Unifilm/ 1550 Bryant Street/ San Francisco, CA 94130.
- Sabina Sánchez: Art of Embroidery*: The Works/ 1659 18th Street/ Santa Mónica, CA 90404.
- Salazar Family: A Look at Poverty*: University of California at Berkeley/ Extension Media Center/ Berkeley, CA 94720.
- Saba*: Jeremy Marre/ Harcourt Films/ 9 Cliff Road Studios/ 5/7 Cliff Road/ London, NW1 9AN England.
- Salt of the Earth*: Macmillan Films, Inc./ 34 MacQuesten Parkway S./ Mount Vernon, NY 10550.
- Scenario: RVW: Severo Pérez*: Learning Garden, Inc./ 7805 Sunset Blvd., Suite 201/ Los Angeles, CA 90046.
- Seeds of Liberty*: Maryknoll Missioners/ Maryknoll Media Relations/ Maryknoll, NY 10545.
- Seguín*: Jesús Salvador Treviño/ 2358 Yorkshire Drive/ Los Angeles, CA 90065.
- Sentinels of Silence*: Encyclopedia Britannica Films/ 9550 Orion Avenue/ Sepúlveda, CA 91343.
- Si se puede*: Rick Tejada-Flores/ 2752-A Folsom Street/ San Francisco, CA 94110.
- Simplemente Jenny*: Unifilm/ 419 Park Avenue South/ New York, NY 10023.
- Somos uno*: Jesús Salvador Treviño/ 2358 Yorkshire Drive/ Los Angeles, CA 90065.
- Southwest Hispanic Mission*: Gerald Theisen/ Eastern New Mexico University/ Portales, NM 88130.
- Street Gangs*: Aims Instructional Media, Inc./ 626 Justin Avenue/ Glendale, CA 91201.
- Street of Anger, Streets of Hope*: Fr. Terry Sweeney/ Paulist Productions/ 17575 Pacific Coast/ Pacific Palisades, CA 90272.
- Survival*: Moctesuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- Talkin' Union: A Filme About Working Women*: People's History in Texas, Inc./ PO Box 7953/ Austin, TX 78712.
- The Alien*: Moctesuma Esparza Productions/ 2036 Lemoyne Avenue/ Los Angeles, CA 90026.
- The Ballad of Gregorio Cortez*: Gregorio Cortez Distribution/ c/o Lion's Gate Films/ 1861 S. Bundy Drive/ Los Angeles, CA 90025.
- The Divided Trial*: Jerry Aronson/ 20027 Columbine/ Boulder, CO 80203.
- The Great Walls of Los Angeles*: Donna Deitch, Director/ Social and Public Arts/ 685 Venice Blvd./ Venice, CA 90291.
- The Horse of Pancho Villa*: Ramón H. Tanquma/ Bilingual Education TV Program/ K1.RN-TV/ PO Box 7158/ Austin, TX 78712.
- The New Maid*: Learning Corporation of America/ 1350 Avenue of the Americas/ New York, NY 10019.
- The Peñas in Search of Nirvana*: Bernard Lechowick, Producer/ WPBT Channel 2/ 14901 NE Zotate/ North Miami, FL 33161.
- The Plight of the Migrant*: Biomedical Communications/ University of Arizona/ Health Sciences Center/ Attn: Mary Ecelbarger/ Tucson, AZ 85724.
- The Tejano Music Award*: Texas Talent/ 121 N. Park, Suite 212/ San Antonio, TX 78204.
- The Trail North*: CINEWEST/ 655 4th Avenue/ San Diego, CA 92101.
- The Unwanted*: Interamerican Pictures/ PO Box 27788/ Los Angeles, CA 90027.

The Ups and Downs of Loureiding: Gary T. Téllez/
5397 E. Belmont/ Fresno, CA 93727.

The Wealth of a Nation-Hispanic Merchants Parts I&II: Mercedes Sabio/ WGBH Education Foundation/
25 Western Avenue/ Boston, MA 02134.

The Web: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/ San
Francisco, CA 94110.

The Wino and the Blind Man: José Luis Gonzáles,
Director/ 1735 N. Wilcox No. 1127/ Hollywood,
CA 90028.

Tijerina: University of California at Berkeley/ Ex-
tension Media Center/ Berkeley, CA 94720.

Tulé: Edin Vélez/ Box FF, Old Chelsea Station/
New York, NY 10011.

Two Flags: Marcia A. West/ KOA Stations/ PO
Box 5012 TA/ Denver, CO 80217.

Una nación bilingüe: Louis R. Torres, Producer/
3431 Sheffield Avenue/ Los Angeles, CA 90032.

Vayan volando: Cine Acción/ 480 Potrero Avenue/
San Francisco, CA 94110.

Velorio: Juan Eduardo Polo-Zavala, Producer/ 900
Riverside Drive, 2H/ New York, NY 10032.

Vieques: The Island and Its People: Vicente Juar-
be/ WPVI-TV/ 4100 City Line Avenue/ Philadel-
phia, PA 19131.

Viva la causa: Kartemquin Films/ 1901 West Wel-
lington/ Chicago, IL 60654.

Voces de yerba buena: Ray Téllez/ 1843 Church
Street/ San Francisco, CA 94131.

Voice of La Raza: William Greaves Productions/
1776 Broadway/ New York, NY 10019.

We Remember, Part 2: CBC Television/ PO Box
160/ Yellow Knife/ Northwest Territory X0E 1H0,
Canada.

What to Be: El Centro Campesino Cultural/ PO
Box 1278/ San Juan Bautista, CA 95045.

Years of Longing: NBC/ 30 Rockefeller Plaza/
New York, NY 10020.

Yo me recuerdo: Arielzairé Rubio/ 726 15th Street/
Douglas, AZ 85607.

Yo soy chicano: Unifilm/ 1550 Bryant Street/ San
Francisco, CA 94130.

*You Be the Judge: The Hannigan Case, Prosecution
or Persecution:* Ibis Productions/ 220 E.
Speedway Blvd./ Tucson, AZ 85705.

Young Chicano Series: Bilingual Educational Servi-
ces, Inc./ 2514 South Grand Avenue/ Los Angeles,
CA 90007.

Zoot Suit: Swank Film Co./ 60 Bethpage Road/
PO Box 280/ Hicksville, NY 11801.

Síntesis histórica y situación actual del cine chileno*



En un país que no tiene cultura cinematográfica, que no ha logrado desarrollar todavía un movimiento fuerte de cineclubes, que no posee revistas especializadas de importancia, crítica o teórica, y que, sobre todo, no ha llegado a superar su terrible crisis económica, parece lógico y concluyente que nunca se hayan dados las posibilidades para el nacimiento de una industria cinematográfica estable y permanente y, menos aún, para el cultivo de un cine de expresión con trascendencia nacional o internacional.

Una historia del cine nacional que se remonte a los primeros años de este siglo, con los primeros noticiarios y actualidades, ha dado hasta nuestros días un total de 158 films de largometraje, alrededor de 1 500 cortometrajes de diferente índole, la mayoría de los cuales corresponden a documentales comerciales y publicitarios.

El período mudo es, tal vez, la época de mayor productividad. Entre los años 1916 y 1931 se realizan 80 films de largometraje, la mitad de los cuales se ubican entre los años 1925 y 1927, que parecen ser el punto álgido de una industria cinematográfica demasiado efímera y con una base económica artificial y sin perspectivas.

Poco se sabe con exactitud de la calidad técnica y artística de las obras producidas en la era muda. La totalidad de los films se han perdido irremediamente por diferentes razones inexplicables y, a veces, increíbles y, por lo tanto, el investigador contemporáneo no dispone de los medios necesarios para establecer las características de las obras y de sus autores. Las únicas fuentes son las informaciones periodísticas de la época, que constituyen, por supuesto, un camino equívoco y peligroso de discutible veracidad.

Esta situación de ambigüedad histórica y falta de medios científicos ha creado, como es natural, una suerte de mito sobre el cine chileno del período mudo que, hasta el momento, ha sido muy difícil destruir. Sin embargo, se sabe que en aquellos años hubo diversas compañías de producción cinematográfica que, en medio de grandes dificultades técnicas, lograron levantar una industria más o menos importante. En Santiago y Valparaíso nacieron las empresas más importantes que se mantuvieron trabajando por mayor tiempo. Luego en provincia surgieron también sociedades esporádicas que fracasaron artística y comercialmente al poco tiempo de realizar su primera película; otras tuvieron la suerte de realizar dos o tres films y luego desaparecieron sin dejar huella.

* Informe presentado al V Festival Cinematográfico de Viña del Mar, Chile, en marzo de 1967.

Las empresas más importantes del período mudo fueron: Gambastiani Films, Chile Films Co., Hans Grey Films y De la Sotta Films. Los realizadores que parecen haber sido los de mayor preocupación por un cine distinto y de mayor dignidad artística eran: Pedro Sien-na, que dirigió *Los payasos se van* (1921), *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1925); estas dos últimas son las únicas que se conservan de la época muda y han sido consi-deradas por mucho tiempo las mejores películas realizadas en el cine nacional; Jorge Délano (Coke), autor de *Juro no volver a amar* (1925), *Luz y sombra* (1926) y *La calle del ensueño* (1929), y Nicanor de la Sotta, que realizara *Golondrina* (1924) y *Juventud, amor y pecado* (1926).

Pero una revisión de los pocos fragmentos de algunos de esos films revela que no hubo en aquel tiempo ningún realizador de verdadera importancia estilística y con una problemá-tica autóctona bien elaborada. Se limitaban los directores de aquella época a hacer un cine imitación del modelo norteamericano y, por supuesto, no eran los mejores films los elegidos como tales.

Como resultado de la experiencia del cine mudo no hubo nada que fuera verdadera-mente positivo. No se constituyó una industria estable y la existente desapareció con el ad-venimiento del sonoro, no surgieron tendencias definidas, nadie se interesó por estudiar más allá del mecanismo de acción de la cámara como instrumento, ningún realizador creó escue-las ni llegó a influir en algo. Las generaciones que vinieron después tuvieron que empezar de nuevo para llegar al mismo resultado. En general, ésta es una constante en la historia de nues-tro cine.

El período sonoro, que se inicia con nuevas dificultades en 1934, no tiene mucho que aportar a la historia del cine chileno. Nacen otras empresas de producción cuyo destino será, del mismo modo, intrascendente y efímero. En la década del 40 surge una empresa con aporte estatal, Chile Films, cuya desorganización y desorientación terminará por desbaratar-la en pocos años. Casi lo mismo ocurre con los estudios V.D.B., que pese a todo, trabaja con menos pretensiones y con una honradez un poco ingenua que lo lleva a mantenerse durante un tiempo, en que logra ciertos éxitos comerciales de importancia.

Se destacan en este decenio los trabajos de Eugenio de Liguorio, Jorge Délano (Coke), Miguel Frank y José Bohr, que en todo caso se limitan a realizar un cine sin ambiciones, diri-gido a un público conformista de pocas exigencias. Esta forma de cine "populachero" repre-senta otra de las constantes de nuestra cinematografía a través de toda su historia hasta hoy. Esta situación, por lo demás, es muy semejante a la producida en otras cinematografías lati-noamericanas.

Desde el año 1950 en adelante la producción se vuelve esporádica. Las condiciones del mercado nacional no permiten, ni en el mejor de los casos, recuperar siquiera el 80% de la inversión. A pesar de esto, y paradójicamente, se produce cerca de un largometraje al año. El principal mérito de esta producción, que no se caracteriza por una orientación determi-nada, fue el de mantener un mínimo de actividad, lo que permitió la formación técnica de nuevos profesionales. La falta de continuidad en la producción y las limitaciones económicas conspiraron contra la calidad de esas películas.

Mayor continuidad de producción tuvieron los cortometrajes, fundamentalmente de tipo publicitario.

Gracias a ellos se mantuvieron en funciones las instalaciones de Chile Films y tuvieron fuentes de trabajo un grupo de profesionales.

Hacia el año 1958 surgen en Chile los primeros movimientos juveniles dirigidos a la creación de cineclubes. Los estudiantes universitarios se reúnen para formar el cineclub uni-versitario, actualmente desaparecido, que constituirá la primera manifestación de esta índole en el país y que redundará en la formación de una nueva generación de cineastas con ideas distintas, inspirados en el estudio de las obras de los grandes autores de la historia del cine.

En la Universidad Católica se crea el Instituto Fílmico, que abre las puertas para ofre-cer el primer curso de formación cinematográfica. Allí mismo se empiezan a realizar pelcu-

las experimentales de cortometraje y se intenta formar un equipo de técnicos para el ejercicio de los distintos oficios necesarios en una filmación.

Luego, en 1960, la Universidad de Chile crea, dentro del Departamento Audiovisual, dos secciones de importancia para el desarrollo del cine y de la cultura cinematográfica de la juventud: Cine Experimental y Cinoteca Universitaria.

En la primera se destaca Sergio Bravo como su director. A él corresponde el mérito de ser el pionero de un movimiento joven que se interesa por buscar nuevas formas de expresión, planteándose problemas teóricos y estéticos que nunca habían preocupado a los realizadores.

Por otra parte, en 1962, se funda en Viña del Mar un cineclub que será el primero en ejercitar la práctica del cine amateur y al año siguiente organizará el primer Festival de Cineaficionados, en 8 y 16 mm. Con los años, el Festival llegará a ser profesional y tendrá características internacionales.

En la actualidad, una realidad incierta, aunque optimista, domina el cine chileno. Chile Films proyecta apoyar una producción cinematográfica permanente, existe una reciente disposición legal que favorece la realización de películas nacionales, se encuentra en tramitación una ley de protección al cine chileno, las universidades se interesan por estimular el cine de expresión y se habla de la creación de varias empresas que trabajarían en coproducción con otros países latinoamericanos. De la efectividad de estos planes depende en gran parte el futuro de una industria cinematográfica chilena y del nivel cultural del público, que por ahora se limita a aceptar todos los films nacionales sin reservas.

Por otra parte, hay problemas que inciden en la cultura cinematográfica y parecen no tener solución. Los cineclubes, por ejemplo, son muy escasos en el país y todos ellos trabajan con enormes dificultades económicas. No cuentan con la comprensión de las empresas de distribución comercial, que arriendan su material en mal estado y a precios muy elevados que, generalmente, están fuera de sus posibilidades. Actualmente funcionan en Chile los siguientes cineclubes: Cineclub Universitario de la Universidad Austral de Valdivia, Cine Núcleo de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción, Cineclub de Viña del Mar, Cineclub Emelco. Otros cineclubes han surgido en otros puntos del país, pero han desaparecido por falta de apoyo económico y medios necesarios.

No existe en Chile una revista especializada de cine arte que sirva para orientar y educar. *Cine Foro*, revista oficial del cineclub de Viña del Mar, ha dado los primeros pasos en este sentido, sin alcanzar aún la necesaria periodicidad y difusión. Existe conciencia entre casi toda la gente del cine de que es indispensable contar con una publicación capaz de recoger el pensamiento de una generación que busca y necesita expresarse.

Como consecuencia de una situación de subdesarrollo en el plano de la realización y de la cultura cinematográfica, se advierte, además, la ausencia de órganos que permitan la expresión de crítica especializada.

Las publicaciones de libros sobre cine no existen en Chile. Difícil es también encontrar libros de esta índole de procedencia extranjera a la venta en cualquier librería. Los pocos ejemplares que llegan al país se venden rápidamente debido al escaso número de ejemplares que se importa. El propio cine chileno sigue esperando aún que alguien escriba con objetividad su historia.

Finalmente, debemos mencionar que en torno a estos problemas, escuetamente planteados, reside el estancamiento del cine nacional y de la cultura cinematográfica. El Congreso que nos reúne, el aporte que la experiencia extranjera brinde y las medidas legales recién tomadas hacen renacer la esperanza en el desarrollo de un cine nacional de expresión honesta e integrado a una realidad histórica ineludible y comprometido con el presente cultural, económico y social de nuestro país.

Nacimiento de un cine propio*

Juan Verdejo



En la primera semana de marzo de 1967, en Viña del Mar (Chile), se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, y con él podemos marcar el inicio de un cine chileno, de un cine que comienza a contextualizarse y a ser una expresión de la realidad chilena. El cine anterior al año 67 en lo referente al largometraje carece de todo interés de análisis y, por ello, sólo lo citaremos a modo de información, en vista a la comprensión de los períodos que nos interesan. Sin embargo, en el ámbito del cortometraje y del debate cinematográfico es necesario marcar ciertas fechas que nos ayudarán a comprender el proceso que lleva a la formación de cineastas y que de alguna manera preparan el periodo 70-73.

En 1958 nace el cineclub Universitario y al poco tiempo nace el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, dirigido por un ex sacerdote jesuita que contribuye a la formación de algunos técnicos; sin embargo, no es en absoluto relevante en el plano de la producción, orientada fundamentalmente al documental informativo de carácter paisajístico, con un estilo marcadamente norteamericano.

En 1960 nace Cine Experimental, perteneciente a la Universidad de Chile y dirigido por Sergio Bravo, quien hará voto de confianza en Raúl Ruiz, permitiéndole filmar su primer corto (*La maleta*). El mismo Bravo es quien lanza la primera producción documental de Cine Experimental en 1963 con la *Marcha del carbón*, film que desmiente las versiones oficiales del gobierno de J. Alessandri (1958-1964) sobre los reales motivos de la huelga del carbón. Nace al año siguiente el primer documental destinado a apoyar una candidatura a la presidencia de 1964, realizado también por S. Bravo y llamado *Las banderas del pueblo*. Aquellas elecciones le dieron el triunfo al candidato demócratacristiano Eduardo Frei y a la consigna "Revolución en libertad", cuyo programa reformista frustraría a la burguesía, dividiéndola y facilitando así el triunfo de la Unidad Popular en 1970.

El año 62, y bajo el impulso de un médico pediatra, Aldo Francia (*Ya no basta con rezar*), se crea el cineclub de Viña del Mar, que dará paso en el año 67 al Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Ese mismo año, la dirección de Cine Experimental pasaba a ser dirigida por Pedro Chaskel.

El mismo año 67, el gobierno de Frei decide tomar cartas en el cine e intenta revivir un

* Tomado de *Cinema 2002*, Madrid.

elefante blanco, Chile Films, creado en el período del Frente Popular en 1938 con un 50% de capital de la Corfo (Corporación de Fomento) y un 50% que provenía de capital privado. Más tarde se transformó en un organismo de crédito al servicio de intereses particulares.

Chile Films comienza a producir en 1940 con un esquema de cine industrial para el cual no estaba garantizada la distribución, dado que ésta estaba en manos de compañías norteamericanas, mexicanas y argentinas; por lo tanto, con la escasa experiencia cinematográfica y la ausencia de técnicos calificados, el cine chileno quedaba fuera de toda posible concurrencia comercial. Igual cosa ocurrió con Chile Films, "resucitado" bajo la dirección de Patricio Kaulen —quien había debutado en los años 40 con *Encrucijada*, que a partir de sus vinculaciones y experiencia publicitaria se sirve del noticiero de Chile Films, *Chile en marcha*, para seguirle los pasos demagógicos a Eduardo Frei—, dejando de lado la promoción de nuevos cineastas y de producciones que permitieran levantar la industria cinematográfica.

Junto a la toma de posición de Chile Films, el gobierno demócratacristiano crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica y se implanta una ley sobre el cine que otorga un 50% de las recaudaciones al gerente de la sala, un 30% al distribuidor y un 20% destinado a amortizar los costos de producción del film. Sin embargo, esta ley rendía escasos resultados ante la ausencia de una política cinematográfica impulsada desde el único centro de producción, Chile Films, en términos de abrir un mercado que permitiera una continuidad de producción de largometraje que un país con ocho millones de habitantes no puede sostener, más aún, en un país dominado culturalmente y condicionado al cine norteamericano. Cabe destacar que Santiago, con una población casi del 30% de la población nacional, cuenta con 68 salas de cine, sobre un total de 150 en el país, de las cuales 31 son de estreno y 27 de ellas están en manos de grupos financieros. A su vez, operan 12 compañías de distribución, de las cuales ocho son norteamericanas, lo cual hacía un 98% de programación extranjera. (En TV, el 95% de los programas eran norteamericanos.)

Esta realidad de dominación cultural, común a toda Latinoamérica, salvo Cuba, es la temática fundamental del Primer Encuentro de Cineastas en Viña del Mar, y es para Chile la primera ventana al exterior que rompe el hermetismo propio de nuestros países. Es en esa ocasión que se toma contacto con el cinema novo de Brasil, con la cinematografía cubana e, individualmente, con Jorge Sanjinés y su film *Revolución* (Bolivia).

El informe presentado por Chile al Encuentro de Cineastas Latinoamericanos muestra claramente el aislamiento en materia de cine y la ausencia de una ponencia o al menos de una declaración de buenas intenciones, y sólo se limita a dar una síntesis histórica y un panorama actual (1967) del cine chileno. Creemos necesaria su reproducción en esta publicación, ya que él nos permite tener una imagen de la situación del cine chileno y reconstruir la historia de éste antes del año 67.

Filmografía del primer período*



Corto y medimetraje. 1963-1970

1963. *La marcha del carbón*, Sergio Bravo
1964. *Las banderas del pueblo*, Sergio Bravo
 – *La escalera*, Aldo Francia
- 1964-1965. *Por la tierra ajena*, Miguel Littin
1964. *Yo tenía un camarada*, Helvio Soto
 – *Viva la libertad*, Patricio Guzmán
1965. *El analfabeto*, Helvio Soto
 – *Electroshow*, Patricio Guzmán
 – *Ana*, Helvio Soto
1966. *La isla de Chiloé*, Gilberto Acevedo
 – *Artesanía popular*, Patricio Guzmán
1967. *Solo*, Aldo Francia
 – *Érase una vez*, Pedro Chaskel y Héctor Ríos
 – *Andacollo*, Jorge di Lauro
 – *Testimonio*, Pedro Chaskel
 – *Reportaje a Lota*, Diego Bonacina y José Román
1968. *Érase un niño, un guerrillero y un caballo*, Helvio Soto
 – *La tortura y otras formas de diálogo* (España), Patricio Guzmán
1969. *Desnutrición infantil*, Álvaro Ramírez
 – *Herminda la Victoria*, Douglas Hübner
 – *El paraíso ortopédico* (España), Patricio Guzmán
 – *Por Vietnam*, Claudio Sapiaín
1970. *El fin del juego*, Luis Cornejo
 – *Venceremos*, Pedro Chaskel y Héctor Ríos
 – *B.R.P. Brigada Ramona Parra y Miguel Ángel Aguilera, presente*, ambos de Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes
 – *Casa o mierda*, Carlos Flores y Guillermo Cahn
 – *Mijita*, Sergio y Patricio Castilla

* Tomado de *Cinema 2002*, Madrid.

Los cineastas chilenos y el gobierno popular. Manifiesto político



Los 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 antimperialista.

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, pasto de consumo de una élite pequeño-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. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
 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 pequeñoburguesa 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 a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
 8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales 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 film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".
 10. Que no existen films 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 activador 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, resiste y se libera.

Cineastas chilenos venceremos

Filmografía del segundo período*



970. (Informes de Chile-Films):

Corto y medimetroaje. 1970-1973

- *Trabajos de verano*
- *Hemos dicho basta*
- *Salitre*
- *Caperucita y el lobo*
- *Cuba no está sola*, Dunay Kusmanic
- *El niño se llama Ahora*, Germán Peñaloza
- 1971. *Compañero Presidente*, Miguel Littin
 - *Santa María de Iquique*, Claudio Sapiaín
 - *Chile: elecciones municipales*, Patricio Guzmán
 - *Ahora te vamos a llamar hermano*, Raúl Ruiz
 - *Diálogo de América*, Álvaro Covacevic
 - *No es hora de llorar*, Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz
 - *No nos trancarán el paso*, Colectivo
 - *Crónica del salitre*, A.V. (Chile-Films)
 - *Amuhuelai-Mi (Ya no te irás)*, María Luisa Mallet
- 1972. *La expropiación*, Raúl Ruiz
 - *Co. de Teléfonos y la ITT*, Diego Bonacina
 - *Cristianos por el Socialismo*, Jaime Larraín
 - *Los minutereros*, Raúl Ruiz
 - *La teoría y la praxis*, Raúl Ruiz
 - *No es casualidad*, Jaime Larraín
 - *La merluza*, Diego Bonacina
 - *En Chile no hay libertad de prensa*, José Cabieses y Alfonso Alcalde
 - *Los terremotos*, Diego Bonacina
 - *Chile, el gran desafío*, Álvaro Covacevic
 - *Entre ponerle y no ponerle*, Héctor Ríos

* Tomada de *Cine 2002*, Madrid.

1973. *La respuesta de octubre*, Patricio Guzmán
- *Campo y ciudad*, Jaime Larrain
 - *Cancionero popular*, Douglas Hübner
 - *Nueva canción*, Raúl Ruiz
 - *Palomita brava*, Raúl Ruiz
 - *Compañero Rodrigo Ambrosio*, Jaime Larrain
 - *La batalla de la producción*, Sebastián Domínguez
 - *Abastecimiento*, Raúl Ruiz
 - *Descomedidos y chascones*, Carlos Flores

Largometraje. 1970-1973

1970. *Voto + fusil*, Helvio Soto
- 1970-1971. *La colonia penal*, Raúl Ruiz
1971. *Ya no basta con rezar*, Aldo Francia
- *El Afuerino*, Alejo Álvarez
 - *Nadie dijo nada*, Raúl Ruiz
- 1971-1972. *El primer año*, Patricio Guzmán
- *Operación Alpha*, Enrique Urteaga.
1972. *Realismo socialista*, Raúl Ruiz
- 1972-1975. *Los puños frente al cañón*,** Orlando Lübbert y Gastón Ancelovic
1973. *Palomita blanca*, Raúl Ruiz
- *Metamorfosis del jefe de la Policía Política*, Helvio Soto
- 1973-1974. *La tierra prometida*,** Miguel Littin
- *La Historia*,** Sergio Castilla
 - *El final del comienzo*,** Pablo de la Barrá
- 1973-1976. *La batalla de Chile* (tres films):**
- *La insurrección de la burguesía*
 - *El golpe de Estado*
 - *El poder popular*, Patricio Guzmán

** Estos films fueron terminados en el exilio.

Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular*

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 con seguidos.

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 del ramo, 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 período 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 sólo 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 consi-

* Escrito en mayo de 1974.

que 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, etc., 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 período. 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 pequeñoburguesa 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", etc., 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 del proceso revolucionario. Línea política unificada que, como se sabe, no consiguió abrirse paso, en un período 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, etc., sin conseguir articular un lenguaje eficiente (porque es equívoco) para las capas medias y mucho menos para los trabajadores.

En seguida 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 demócratacristianos o apolíticos a los que no se puede reemplazar porque una ley lo prohíbe). Esto requiere el 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, etc., 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 cinematografía 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 las distribuidoras 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 co-

nocer 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 en seguida una exhibidora. De esta forma, el organismo estatal toma contacto con las distribuidoras 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 Única de Trabajadores, de los canales 9, 13 y 7 de televisión, etc. Al mismo tiempo, los cineastas crean o 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 derrocar al Gobierno Popular y, más tarde, con el resultado de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 (44% 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 fina-

lizarse, 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 otra, que es la que vive el pueblo ese día, y que a la semana venidera será sustituida a su vez por otra. 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 períodos 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 años o décadas, amenazando con sobrepasar a las propias organizaciones partidarias y el gobierno en su conjunto. Algo mucho peor le 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 y cortometrajes 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.

Cronología del cine chileno en el exilio

Zuzana M. Pick



Esta cronología incluye sinopsis de películas comentadas en colaboración con la Cinematheca Chilena. La dispersión de los cineastas y de sus películas hace difícil el acceso a algunos materiales. Los vacíos actuales corresponden a películas cuyo material informativo no ha sido localizado pero esperamos poder completarlos a medida que el presente trabajo de recopilación se vaya terminando (1983).

Resumen 1973 - 1983*

1973 - 1	1977 - 14	1981 - 19
1974 - 6	1978 - 18	1982 - 21
1975 - 15	1979 - 23	1983 - 26
1976 - 13	1980 - 20	Total - 176

Largometraje	56
Mediometraje	34
Cortometraje	86
Total	176

35 mm	48
16 mm	105
video	23
Total	176

Ficción	65
Documentales	99
Animación	12
Total	176

Color	142
Blanco & negro	30
Combinación	4
Total	176

* Notas: 2 películas filmadas en 35 y 16 mm han sido consideradas en el resumen como 35 mm.

4 films son al mismo tiempo ficción y documental. Se consideraron sólo como ficción.

1 film es animación y documental. Figura sólo como animación.

2 series de 7 y 20 episodios respectivamente, han sido consideradas como un solo film.

Las abreviaturas utilizadas corresponden a:

(f) ficción	mm milímetros	(l.m.) largometraje
(d) documental	b.n. blanco y negro	(m.m.) mediometraje
(a) animación	color color	(c.m.) cortometraje
	(*) minutos	

1973. *La expropiación*, Raúl Ruiz, Chile / Alemania.
(f) 16 mm color, (60') (l.m.)
Un episodio de la Reforma Agraria durante el gobierno de la Unidad Popular filmado en Chile en 1971. El tratamiento cinematográfico hace uso de múltiples formas expresivas.
1974. *La primera página*, Sebastián Alarcón, URSS.
(d) 35 mm b.n. (17') (c.m.)
Las reflexiones de un estudiante chileno en Moscú.
- *La historia*, Sergio Castilla, Chile / Suecia.
(f) 35 mm b.n. (l.m.)
 - *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*, Sergio Castilla, Suecia.
(a) 16 mm color (c.m.)
Película de agitación contra Pinochet, realizada para la televisión.
 - *Quisiera, quisiera tener un hijo*, Sergio Castilla, Suecia.
(a) 16 mm color (c.m.)
Sobre el golpe de estado en Chile. Animación de dibujos infantiles con la música de Violeta Parra.
 - *La tierra prometida*, Miguel Littin, Chile / Cuba.
(f) 35 mm color (120') (l.m.)
La toma de terrenos por campesinos pobres y la instauración de una comunidad socialista en Palmilla. Analogía con la masacre de Ranquil. Filmada en Chile (1972-1973) y terminada en Cuba.
 - *Diálogo de exiliados (Dialogue d'exilés)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color (100') (l.m.)
Un grupo de chilenos en París. La confusa situación del exiliado y sus reflexiones sobre la sociedad que los acoge. Basada libremente en la obra homónima de Bertolt Brecht.
1975. *Los puños frente al cañón*, Gastón Ancelovic / Orlando Lübert, Chile / Alemania.
(d) 16 mm b.n. (80') (l.m.)
El desarrollo del movimiento obrero y sindical en Chile desde principios de siglo hasta 1933. Montaje de materiales gráficos, fotos y documentales de época. Comenzada en Chile (1972) y terminada en Alemania.
- *Nombre de guerra: Miguel Henríquez*, Colectivo, Cuba.
(d) 35 mm b.n. (45') (m.m.)
La historia del MIR y la biografía política de Miguel Henríquez, asesinado en 1975. Montaje de material de archivo.
 - *A los pueblos del mundo*, Colectivo, Estados Unidos.
(d) 16 mm color (21') (c.m.)
Llamado a la denuncia internacional contra la represión en Chile. Entrevistas con Laura Allende Gossens y Carmen Castillo.
 - *No hay olvido (Il n'y a pas d'oubli)*, Jorge Fajardo / Marilú Mallet / Rodrigo González, Canadá.
(f) 16 mm color (90') (l.m.)
Tres episodios sobre la situación de los exiliados chilenos en Montreal. Producida por El National Film Board de Canadá.
 - *Órgano de Chile*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
Denuncia y condena de las acciones de la junta militar en Chile. Realizada en los estudios de animación de D.E.F.A. (Desden).
 - *La batalla de Chile, primera parte: La insurrección de la burguesía*, Patricio Guzmán, Chile / Cuba.
(d) 16 mm b.n. (90') (l.m.)
Crónica documental sobre el tercer año de la Unidad Popular. Primera parte: el inten-

- to de división del movimiento obrero a través de la huelga del cobre, el fracaso de ésta y la reacción de la derecha que comienza su estrategia que llevará al golpe de estado.
- *Los trasplantados*, Percy Matas, Francia.
(f) 16 mm color (75') (l.m.)
Chile y la Unidad Popular vistos desde Francia a través de la historia de una familia burguesa.
 - *La historia es nuestra y la hacen los pueblos. (Die Geschichte ist unser und wird von den Völker gemacht)*, Alvaro Ramírez, Alemania.
(d) 16 mm b.n. (40') (m.m.)
Montaje de material de archivo filmado en Chile durante el periodo de la Unidad Popular.
 - *Yo recuerdo también (I remember too)*, Leutén Rojas, Canadá.
(d) 16 mm color (13') (c.m.)
Tres niños refugiados en Toronto dibujan y cuentan sus recuerdos del golpe y del exilio.
 - *El cuerpo repartido y el mundo al revés (Mensch verstreut und Welt verkehrt)*, Raúl Ruiz, Alemania.
(f) 16 mm color (90') (l.m.)
La búsqueda de un cuerpo fragmentado y el encuentro con la utopía política.
 - *La canción no muere, generales (Sangen lever, Generaler)*, Claudio Sapiaín, Suecia.
(d) 16 mm b.n. (34')
Llamado a la solidaridad con Chile a través de una canción de Víctor Jara. Película de montaje.
 - *La dueña de casa (la Femme au Foyer)*, Valeria Sarmiento, Francia.
(f) 16 mm color (23') (c.m.)
La mujer de la burguesía chilena en su alianza con la derecha para derrocar el gobierno de la Unidad Popular.
 - *Llueve sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*, Helvio Soto, Bulgaria / Francia.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
La reconstrucción de los hechos ocurridos en Chile durante las semanas que precedieron el golpe de estado y los eventos posteriores al 11 de septiembre de 1973.
 - *Dos años en Finlandia*, Angelina Vázquez, Finlandia.
(d) 16 mm b.n. (28') (c.m.)
El testimonio de algunos refugiados chilenos que llegaron a Finlandia en 1973 y en 1975.
 - *Yo vendo, usted elige*, Luis Roberto Vera, Rumania.
(d) 16 mm b.n. (8') (c.m.)
Sobre los mercados campesinos, que venden sus productos en las ciudades rumanas. Producida en la escuela de cine de Bucarest.
- 1976.** *Los tres Pablos*, Sebastián Alarcón, URSS.
(d) 35 mm color (13') (c.m.)
Un documental de recopilación sobre Pablo Neruda, Pablo Picasso y Pablo Casals.
- *Roja como Camila*, Sergio Castilla, Suecia.
(d) 16 mm color (c.m.)
Las experiencias de una niña de 12 años que vive en el exilio en Suecia.
 - *Hitler-Pinochet*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
 - *La revolución no la para nadie*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
Animación que utiliza afiches de la solidaridad internacional.
 - *Estos ojos, estas esperanzas*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
 - *Patria dulce*, Beatriz González, Alemania.
(a) 35 mm color (10') (c.m.)

- La Unidad Popular en Chile, el golpe de estado y la represión contados a partir de una serie de dibujos hechos por niños. La película termina con un llamado a la resistencia.
- *La batalla de Chile, segunda parte: El golpe de estado*, Patricio Guzmán, Chile / Cuba.
(d) 35 y 16 mm b.n. (90') (l.m.)
Crónica documental sobre el tercer año de la Unidad Popular. Segunda parte: la agudización del enfrentamiento con la derecha, los preparativos del golpe de estado, la intervención del imperialismo y la continuación de la lucha del pueblo chileno.
 - *Dentro de cada sombra, crece un viento*, Douglas Hübner, Alemania.
(d) 16 mm color (c.m.)
La represión en el campo cultural y el caso del pintor Guillermo Núñez.
 - *Actas de Marusia*, Miguel Littin, México.
(f) 35 mm color (110') (l.m.)
La masacre de los obreros del norte salitrero chileno. Analogías con el Chile contemporáneo aplastado por la intervención militar.
 - *Crónica de Tlacotalpan*, Miguel Littin / Pablo Perelman / Jorge Sánchez, México.
(d) 16 mm color (28') (c.m.)
Documental sobre Tlacotalpan, una ciudad en el estado de Veracruz, que luego sirvió como localidad para el rodaje de *La viuda de Montiel*, l.m. (f) de Miguel Littin.
 - *Margarita Naranjo*, Álvaro Ramírez, Alemania.
(d) 16 mm b.n. (c.m.)
Filmación documental de una pieza de teatro representada en Rostock (R.D.A.) por un grupo de actores chilenos.
 - *Sotelo*, Raúl Ruiz, Francia / Suiza.
(d) 16 mm color (15') (c.m.)
Un documental sobre Sotelo, un pintor chileno residente en París, cuyo énfasis no son las obras del pintor sino su voz. Experimentación sobre las variaciones del lenguaje.
 - *He venido a llevarme una semilla*, Luis R. Vera, Chile.
(d) 16 mm b.n. (13') (c.m.)
Documental realizado como trabajo en la escuela de cine. Testimonio sobre la vida de los exiliados en Rumania y sus preparativos para el regreso.
1977. *Noche sobre Chile*, Sebastián Alarcón, URSS.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
Durante un allanamiento en Santiago, un joven apolítico es apresado por los militares. A través de él se cuentan las acciones brutales de los militares chilenos después del golpe militar de septiembre de 1973.
- *La piedra crece donde cae la gota*, Colectivo, Cuba.
(d) 35 mm b.n. (m.m.)
Una película de montaje que denuncia la tortura, la violación de los derechos humanos en Chile después del golpe de estado. Los desaparecidos y la expulsión de los militares detenidos. Relaciona la situación en Chile con otros países latinoamericanos.
 - *Margarita*, José Echeverría, Inglaterra.
(d) 16 mm color (c.m.)
Una mujer chilena es liberada de la prisión y expulsada del país. En Inglaterra es recibida por sus camaradas, descubre que espera un hijo de un torturador y decide tenerlo.
 - *Chile: las cámaras también*, Federico Elton, Francia.
(d) 35 mm color (15') (c.m.)
Un testimonio de la labor de cineastas que documentaron los hechos que sucedieron en Chile desde 1970. Una parte considerable de estas películas ha sido realizada por cineastas en el exilio.
 - *Lautaro*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
Sobre el inicio de la lucha de resistencia contra los conquistadores españoles.

- *Brigada*, Juan Farías, Alemania.
(a) 35 mm color (c.m.)
- *Lamento de una rima*, Leo Mendoza, Holanda.
(d) 16 mm color (13') (c.m.)
Un film compuesto a la manera de una rima de Gustavo Adolfo Bécquer, que contrasta la vida y la muerte.
- *La noche del capitán*, Luis Mora, Inglaterra.
(f) 16 mm b.n. (65') (l.m.)
Un capitán de marina es entrevistado por un equipo de televisión inglés. Allí relata su llegada a Londres y los hechos que obligaron a exiliarse.
- *Lota 73*, Álvaro Ramírez, Alemania.
(d) 35 mm color (20') (c.m.)
El testimonio de un trabajador y organizador sindical de las minas de Lota a su llegada como refugiado en Alemania.
- *Siempre seremos ucranianos*, Leutén Rojas, Canadá.
(d) 16 mm color (19') (c.m.)
Los canadienses de origen ucraniano testimonian sobre la forma en que han logrado preservar su cultura a través del estudio y de la modernización del lenguaje.
- *La vocación suspendida (La vocation suspendue)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color y b.n. (90') (l.m.)
Las luchas políticas e ideológicas dentro de una institución por excelencia: la iglesia. Basada en una novela de Pierre Klossowsky.
- *Coloquio de perros (Le colloque de chiens)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 35 mm color (18') (c.m.)
Utilizando fotografías fijas, esta película experimental examina las relaciones y las falsedades del discurso.
- *Así nace un desaparecido*, Angelina Vázquez, Finlandia.
(a) 16 mm color (5') (c.m.)
A partir de los dibujos de María Vesterinen, se relata el secuestro de hombres y mujeres en Chile y la búsqueda de los parientes desaparecidos.
- *En estos tiempos*, Luis R. Vera Vargas, Rumania.
(f) 35 mm b.n. (20') (c.m.)
Episodio de la militancia clandestina en Chile después del golpe de estado.
- 1978. *Queridos compañeros*, Pablo de la Barra, Chile / Venezuela.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
La acción transcurre en Chile en 1967, y cuenta la organización y la ejecución de una operación clandestina del MIR, y la amistad de dos militantes, José y Vicente. Terminada en Venezuela.
- *Color contra el fascismo*, Leonardo Céspedes, Suecia.
(d) 16 mm color (c.m.)
- *Casamiento de negros*, José Echeverría, Inglaterra.
(d) 16 mm color (c.m.)
- *Carta de Chile*, Marcos Galo, Francia.
(a) 16 mm color (c.m.)
- *Testimonio*, Rafael Guzmán, Italia.
(d) 16 mm color (22') (c.m.)
En homenaje al 70 aniversario del nacimiento de Salvador Allende se documenta la labor de la brigada muralista en Turín.
- *El recurso del método*, Miguel Littin, México / Cuba / Francia.
(f) 35 mm color (190') (l.m.)
Adaptación de la novela homónima del escritor cubano Alejo Carpentier y una exploración de las contradicciones que nutren la cultura latinoamericana.

- *El paso*, Orlando Lübbert, Bulgaria / Alemania.
(f) 35 mm color (80') (l.m.)
Reflexiones sobre el paso de una etapa de lucha a otra, mediante el intento de fuga a través de los Andes de tres militantes de la izquierda chilena. Rasgos ideológicos de la Unidad Popular.
 - *Los Borges*, Marilú Mallet, Canadá.
(d) 16 mm color (60') (l.m.)
La dura condición de los inmigrantes, es examinada a través de la familia Borges, una familia de portugueses que se estableció en Montreal.
 - *El evangelio en Solentiname*, Marilú Mallet, Canadá.
(d) 16 mm color (28') (m.m.)
Ernesto Cardenal entrevistado en Solentiname relata su trayectoria de cristiano y militante.
 - *Los chilenos*, Jorge Montesi, Canadá.
(d) 16 mm color (c.m.)
Un reportaje sobre la vida cotidiana de los refugiados chilenos instalados en Edmonton, una ciudad en el oeste de Canadá.
 - *Cuidado con el dragón*, Guillermo Palma, España.
(a) 16 mm color (c.m.)
 - *Los libertadores*, Alvaro Ramírez, Alemania.
(d - a) 35 mm color (30/40') (m.m.)
Cuatro episodios de la historia de Chile (1540 a 1977) basados en dibujos y pinturas de cuatro artistas chilenos en el exilio.
 - *Experiencia canadiense (Canadian experience)*, Leutén Rojas, Canadá.
(d) 16 mm color (26') (c.m.)
Sobre la condición del inmigrante en Canadá, el racismo y la explotación.
 - *Las divisiones de la naturaleza (Les divisions de la nature)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (28') (c.m.)
Un documental sobre el Castillo de Chambord que explora el artificio y la función estética de la arquitectura francesa a través de juegos de perspectiva y la utilización de espejos.
 - *La hipótesis de un cuadro robado (L'Hypothèse d'un tableau volé)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 35 mm b.n. (67') (l.m.)
Un ensayo sobre las convenciones pictóricas y la naturaleza de la representación cinematográfica.
 - *Víctor Jara vive (Victor Jara lever)*, Claudio Sapiaín, Suecia.
(d) 16 mm b.n. (45') (m.m.)
Un homenaje al cantante chileno asesinado por los militares fascistas en septiembre de 1973.
 - *Extranjeros (Fråmlingar)*, Claudio Sapiaín, Suecia.
(f) 16 mm color (56') (l.m.)
Las vivencias cotidianas de una mujer exiliada en Suecia y su contacto con ancianos jubilados que cuida en sus casas.
 - *Elegía*, Luis R. Vera Vargas, Rumania.
(f) 35 mm b.n. (17') (c.m.)
Después de la muerte del Che Guevara, un grupo de soldados bolivianos trata de elucidar quién fue el autor del crimen, mientras que el pueblo acude a rendir un último homenaje al Che.
1979. *Santa Esperanza*, Sebastián Alarcón, URSS.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
Reconstruye aspectos de la vida de los presos de Chacabuco. Los esfuerzos de un grupo de presos políticos "desaparecidos" por lograr la unidad en la lucha contra el fascismo.

- *Éramos una vez*, Leonardo de la Barra, Bélgica.
(d) 16 mm color (25') (c.m.)
Un documental filmado en un campo de vacaciones donde se encuentran anualmente algunos niños latinoamericanos refugiados en Europa. Sus recuerdos, sus vivencias diarias.
- *Exilio '79*, Leonardo de la Barra, Bélgica.
(f) 16 mm b.n. y color (7') (c.m.)
Un ensayo cinematográfico sobre la soledad, la prisión y la tortura, interpretado por dos actores en un estudio.
- *Desaparecidos (Missing persons)*, Jaime Barrios / Penece Berder / Donna Bertaccini / Monika R. Villaseca, Estados Unidos.
(d) 16 mm b.n. (26') (c.m.)
Un documental sobre los desaparecidos en Chile, el debate internacional sobre los derechos humanos y la política de los Estados Unidos con respecto a Chile.
- *Prisioneros desaparecidos*, Sergio Castilla, Cuba.
(f) 35 mm color (90') (L.m.)
Basada en testimonios, esta película muestra el funcionamiento de una casa donde se practica la tortura.
- *Recado de Chile*, Colectivo, Chile.
(d) 16 mm b.n. (20') (c.m.)
Primer testimonio de la organización de familiares de prisioneros desaparecidos en Chile.
- *Los ojos como mi papá*, Pedro Chaskel, Cuba.
(d) 35 mm color (38') (m.m.)
Los hijos de exiliados latinoamericanos que viven en Cuba cuentan sus experiencias de integración y de desarrollo. Testimonio sobre la memoria y las vivencias diarias de los niños entre 6 y 15 años de edad.
- *¡Matan a mi mañungo!*, Jorge Fajardo, Canadá.
(d) 16 mm color (45') (m.m.)
Una huelga de hambre realizada en mayo de 1978 por los chilenos refugiados en Canadá a raíz de la necesidad de hacer conocer la situación de los desaparecidos en Chile.
- *La batalla contra el miedo*, Marcos Galo, Francia.
(d) 16 mm b.n. (c.m.)
- *La batalla de Chile, tercera parte: El poder popular*, Patricio Guzmán, Chile / Cuba.
(d) 35 mm y 16 mm b.n. (83') (L.m.)
Crónica documental del tercer año de la Unidad Popular. Tercera parte: la capacidad de lucha y de organización del pueblo chileno quien en 1973 sentaba las bases para la construcción del socialismo.
- *Inti-Illimani, hacia la libertad*, Patricio Henríquez / Daniel Bertolino / Bruno Dret, Canadá.
(d) 16 mm color (m.m.)
Filmación del concierto de Inti-Illimani en Montreal.
- *La viuda de Montiel*, Miguel Littin, México / Cuba / Colombia / Venezuela.
(f) 35 mm color (105') (L.m.)
Basada en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez. A la muerte de Montiel, su viuda recuerda su vida y los recuerdos la acercan a su propia muerte.
- *Residencia en la tierra (Aufenthalt auf Erde)*, Orlando Lübbert / Christiane Barckhausen, Alemania.
(d) 35 mm b.n. (25') (c.m.)
La vida diaria de algunos combatientes sandinistas que se recuperan en un hospital en Alemania. Cuentan su participación en la lucha y su deseo de volver a Nicaragua.
- *Imágenes de un debate (Images du débat)*, Raúl Ruiz, Francia.

- (d) video color (88') (l.m.)
Reflexiones sobre el debate y la retórica televisiva a través de discusiones improvisadas.
- *Juegos (Jeux)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) video color (60') (l.m.)
Realizada para el Centro Pompidou (Beaubourg). Es una película sobre los juegos de la televisión. Está inconclusa.
- *Pequeño manual de historia de Francia (Petit manuel d'histoire de France)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d - f) video, 2 emisiones de (50') c/u (l.m.)
La historia de Francia desde los galos hasta la invención del cinematógrafo contada a través de extractos de películas y series de televisión francesas.
- *De los acontecimientos importantes y de la gente común (De grands événements et des gens ordinaires)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (60') (l.m.)
La vida diaria de un barrio de París durante el período electoral de 1978, vista por un chileno. Una reflexión sobre el reportaje televisivo y el documental.
- *Canto libre*, Claudio Sapiain, Suecia.
(d) 16 mm color (119') (l.m.)
Un reportaje sobre la música y la canción comprometida en América Latina donde participan algunos de los artistas más importantes de la nueva canción.
- *La nostalgia (Le mal du pays)*, Valeria Sarmiento, Francia.
(d) 16 mm color (18') (c.m.)
Sobre los hijos de los exiliados chilenos que viven en La Grande Borne, suburbio de París, y que testimonia la actitud de esos niños hacia Chile y los recuerdos de las vivencias que tuvieron en su país.
- *Permiso de residencia (Aufenthalts erlaubnis)*, Antonio Skármeta, Alemania.
(d) 16 mm color (12') (c.m.)
Las dictaduras militares van cayendo y los exiliados residentes en Alemania vuelven a sus países excepto los chilenos.
- *La triple muerte del tercer personaje*, Helvio Soto, Bélgica / Francia / España.
(f) 35 mm color (100') (l.m.)
Un escritor latinoamericano liberado de la prisión se siente perseguido por los personajes de su obra y por una misteriosa organización internacional.
- *Una idea genial*, Luis R. Vera, Rumania.
(f) 35 mm color (12') (c.m.)
Una película didáctica sobre un hombre de la ciudad que va a un pueblito a montar una pieza de teatro cuyo comportamiento frívolo le trae conflicto con los habitantes del lugar.
- *Rigo*, Víctor Vio, México.
(d) 16 mm color (m.m.)
Reconstruye el fenómeno artístico-sociológico que constituye un cantante popular, Rigo Tovar, en torno al cual se generan, donde quiera que va, verdaderos delirios colectivos.
1980. *Silvio*, Leonardo Céspedes / Juan Soto / Gastón Ocampo, Suecia.
(d) 16 mm color (m.m.)
- *¿Qué es?*, Pedro Chaskel, Cuba.
(d) 35 mm color (7') (c.m.)
Jóvenes y niños cubanos responden sobre lo que entienden por nociones tales como "mediocridad", "desalojo", "cesantía". Es un testimonio sobre la sociedad cubana y sus logros sociales.
- *Conferencia sobre Chile (Conférence sur le Chili)*, Jorge Fajardo, Canadá.
(f) 16 mm color (37') (m.m.)
Un profesor llega a Montreal para dar una conferencia sobre su país. Una a una justifi-

- ca las acusaciones sobre la violación de los derechos humanos en Chile en un discurso que va perdiendo su coherencia.
- *El zapato*, Jorge Fajardo, Canadá.
(f) 35 mm color (14') (c.m.)
Un zapato en el agua y una cámara que explora la presencia de este objeto banal en un paisaje donde la calma es sólo apariencia.
 - *Pan (Brod)*, Jorge Lübbert, Bélgica.
(d) video b.n. (10') (c.m.)
La experiencia de trabajo de un exiliado inmigrante en una panadería de Louvain.
 - *La música de América Latina*, Marilú Mallet, Canadá.
(d) video color (29') (c.m.)
La música de los Andes, sus instrumentos y su evolución. Participan Iztar Zowadsky, el grupo Nanchahuasu, Alfredo Kurapel, músicos latinoamericanos residentes en Montreal y Mercedes Sosa.
 - *Homenaje a Jordi Bonet (Homage a Jordi Bonet)*, Marilú Mallet, Canadá.
(d) video color (29') (c.m.)
Sobre la labor y la lucha de Jordi Bonet, un escultor catalán que llegó a Montreal en 1954. Sus amigos y alumnos hablan de su trabajo y de su aporte al arte contemporáneo de Quebec.
 - *Buen vivir (Bien vivre)*, Patricio Paniagua, Francia.
(d) 16 mm color (c.m.)
Ciudad nueva (Ville nouvelle), Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (c.m.)
Para TF1 (Televisión francesa). Sobre los trabajos del escultor y arquitecto Janos Patkai.
 - *El juego de la oca (Le jeu de l'oie)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color (30') (m.m.)
Una "pesadilla" didáctica sobre la cartografía realizada para la televisión con motivo de una exposición en el centro Pompidou.
 - *El oro gris (L'or gris)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (120') (l.m.)
Documental sobre la economía internacional de la ciencia y sobre la "fuga de cerebros". Realizada para la televisión francesa -Antenne 2-.
 - *Teletests*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (3' c/u) (c.m.)
Dos cortos experimentales para la televisión, sobre la narración y el montaje cinematográfico.
 - *Páginas de un catálogo (Pages d'un catalogue)*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) video color (45') (m.m.)
Video para acompañar la exposición Dalí en el Centro Pompidou (Beaubourg).
 - *Fahlström*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) video color (30') (c.m.)
Video para acompañar la exposición Fahlström en el Centro Pompidou (Beaubourg).
 - *Gente de todas partes. . . gente de ninguna parte (Gens de toutes parts. . . Gens de nulle part)*, Valeria Sarmiento, Bélgica / Francia.
(d) 16 mm color (60') (l.m.)
Ensayo visual y poético sobre los gestos cotidianos de los inmigrantes en un suburbio de París.
 - *La naciencia*, Adolfo Silva, Suecia.
(f) 16 mm color (10') (c.m.)
Dramatización de un poema del español Luis Chamizo que narra el parto de una mujer asistida por su marido en medio del monte, como gracia concebida por el Señor.
 - *Guambianos*, Wolfgang Tirado / Jackie Reiter, Colombia.
(d) 16 mm color

- La vida cotidiana en una cooperativa de indios colombianos que recuperan los valores comunitarios y las tradiciones colectivas para defenderse de la culturización.
- *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)*, Angelina Vázquez, Finlandia.
 - (f) 16 mm color (42') (m.m.)
 Una mujer llega a reunirse con su marido y sus padres en Finlandia. Esta película es una crónica de sus angustias y su temor de dar a luz el hijo que espera, el cual fue concebido después de una violación en la sala de tortura.
 - *En un lugar... no muy lejano*, Luis R. Vera Vargas, Rumania.
 - (f) 35 mm color (22') (c.m.)
 En una playa solitaria, en algún lugar de América Latina, un comandante, jefe de un campo de concentración, ofrece un banquete a algunos de sus amigos. Un grupo de actores interpreta fragmentos de la historia del continente.
 - *La Escuela 1972-73*, Reinaldo Zambrano, Suiza.
 - (f) 16 mm b.n. (25') (c.m.)
 Un grupo de campesinos chilenos se toma un fundo en respuesta a los patrones que rechazan los requerimientos de la oficina de la Reforma Agraria. La construcción de una escuela y la represión militar en 1973.
1981. *El tren en la ventana*, Leonardo de la Barra, Bélgica.
 - (f) 35 mm (10') (c.m.)
 Un ensayo cinematográfico sobre la soledad y el aislamiento de un hombre encerrado en un apartamento que atraviesa una crisis psicológica.
 - *Chez Mascotte*, Leonardo de la Barra, Bélgica.
 - (d) 16 mm color (19') (c.m.)
 Los marginados en un café de Bruselas hablan de sus temores, de sus vivencias diarias y de sus tragedias solitarias.
 - *Una foto recorre el mundo*, Pedro Chaskel, Cuba.
 - (d) 35 mm color (14') (c.m.)
 Un homenaje, en forma de ensayo visual y sonoro, al Che Guevara fotografiado en La Habana en 1960 por Korda.
 - *Inti-Ilumani, una experiencia de vida (Inti-Ilumani, une expérience de vie)*, G. Justiniano, Francia.
 - (d) 16 mm color (26') (m.m.)
 Esta película cuenta la experiencia humana y musical de este grupo de exiliados chilenos y su relación con la historia contemporánea del continente latinoamericano.
 - *Canguro*, Duna Kuzmanich, Colombia.
 - (f) 35 mm color (90') (l.m.)
 En los llanos orientales, en 1948, un grupo de guerrilleros se enfrenta a las fuerzas represivas y es traicionado por un grupo de políticos que tratan de que entreguen las armas. Algunos de los guerrilleros seguirán el combate.
 - *La agonía del difunto*, Duna Kuzmanich, Colombia.
 - (f) 35 mm color (90') (l.m.)
 Un terrateniente se hace pasar por muerto cuando campesinos se refugian clandestinamente en su hacienda.
 - *Flippers*, Jorge Lübbert, Bélgica.
 - (f) video color (25') (c.m.)
 Video experimental sobre los flippers y los juegos electrónicos.
 - *Pax americana*, Jorge Lübbert, Bélgica.
 - (d) video color (8') (c.m.)
 Película de montaje que utiliza un film publicitario japonés sobre el armamento, los discursos de Reagan en la televisión europea y las manifestaciones antinucleares en Europa.

- *In memoriam "Kippen"*, Jorge Lübbert, Bélgica.
(f) video b.n. (15') (c.m.)
Película experimental sobre la brutalidad de la sociedad capitalista. Una sátira sobre la sociedad de consumo.
- *Quilapayún, peregrinos de la música (Les Quilapayuns, pelerins de la musique)*, Patricio Paniagua, Francia.
(d) 16 mm color (22') (c.m.)
El grupo Quilapayún y la creación artística en el exilio. A través de las canciones se afirma la fusión de dos culturas, la de Chile y la de su país de adopción.
- *Kleber, una industria, una ciudad (Kleber, une usine, une ville)*, Patricio Paniagua, Francia.
(d) 16 mm color (c.m.)
- *Las huelgas (Les grèves)*, Patricio Paniagua, Francia.
(d) 16 mm color (c.m.)
- *Enroque*, Gustavo Rojas Bravo, México.
(f) 16 mm b.n. (20') (c.m.)
Adaptación de un cuento de Gabriel García Márquez. La relación de una prostituta con un dueño de café, y la búsqueda de una coartada luego de un asesinato.
- *El territorio (The territory)*, Raúl Ruiz, Francia / Portugal / Estados Unidos.
(f) 35 mm color (100') (l.m.)
Cuatro adultos y dos niños organizan una excursión a pie en un lugar de Portugal y el pasco se transforma en una pesadilla.
- *El techo de la ballena (Le toit de la baleine)*, Raúl Ruiz, Holanda.
(f) 16 mm color y b.n. (90') (l.m.)
Un antropólogo europeo estudia el idioma de los indígenas en un lugar de la Patagonia. Una reflexión sobre el desarraigo y la búsqueda de un lenguaje.
- *El Tuerto (Le borgne)*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color (episodios de 20', 11', 25' y 15').
Una serial concebida en 20 episodios de los cuales se han terminado cuatro. Un hombre regresa a su casa y la encuentra ocupada por él mismo. Juego de imágenes, laberintos y ficciones de un hombre en una ciudad muerta.
- *Pilsener y empanadas (Pilsner och Piroger)*, Claudio Sapiaín, Suecia.
(f) 16 mm color (66') (l.m.)
Un refugiado chileno encuentra trabajo en una fábrica de cerveza en Suecia. Su amistad con una compañera de trabajo y las dificultades de su integración con los otros obreros de la fábrica.
- *Gracias a Dios y a la Revolución*, Wolfgang Tirado / J. Reiter / R. Burgos, Nicaragua.
(d) 16 mm color (45') (m.m.)
Documenta la participación de los cristianos en la lucha insurreccional en la reconstrucción en Nicaragua.
- *El sueño del payaso (Clownens Dröm)*, Luis R. Vera Vargas, Suecia.
(f) 16 mm color (23') (c.m.)
Un payaso viejo sueña con seducir a los niños con la música y los juegos comunitarios que han olvidado en su contacto solitario con los juegos electrónicos de la sociedad de consumo.
- 1982. *La caída del cóndor*, Sebastián Alarcón, URSS.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
La historia de un dictador latinoamericano y su edecán, un joven oficial de origen campesino. Sus relaciones, los motivos de su desclasamiento, el fin del dictador y el derrumbe de la dictadura.
- *No eran nadie*, Sergio Bravo, Chile / Francia.
(f) 16 mm color y b.n. (87') (l.m.)
Filmada en el archipiélago interior de la isla de Chiloé. Poema visual sobre la búsqueda

- de una mujer cuyo marido desapareció en el mar.
- *Constructor cada día compañero*, Pedro Chaskel, Cuba.
(d) 35 mm color (m.m.)
Trabajadores cubanos recuerdan al Che Guevara. Testimonian de su relación con los obreros, de su buen ejemplo y de su gran capacidad de trabajo.
 - *Dobles (Doublures)*, Gonzalo Justiniano, Francia.
(d) 16 mm color
Marionetas para una serie de programas de televisión para niños. Adaptación cinematográfica del trabajo del grupo "Théâtre sur le Fil".
 - *Alsino y el cóndor*, Miguel Lättin, Nicaragua / Cuba / Costa Rica / México.
(f) 35 mm color (80') (l.m.)
Un niño sueña con volar y en sus andanzas se encuentra con aquellos que luchan por la liberación de Nicaragua.
 - *Día 32*, Jorge Lübbert, Bélgica.
(f) video color (25') (c.m.)
Un ensayo político sobre la violencia y la soledad preparado para una instalación de video presentada en una galería de arte de Bruselas.
 - *Diario inconcluso (Journal inachevé)*, Marilú Mallet, Canadá.
(f - d) 16 mm color (54') (m.m.)
Un ensayo cinematográfico, a la manera de un diario, en el cual una mujer cuenta su vida en Canadá.
 - *No olvidar*, Pedro Meneses, Suiza.
(d) 16 mm color (30') (m.m.)
Un testimonio sobre la masacre de Lonquén y cómo el cine sirve como instrumento para registrar la memoria colectiva que el fascismo se obstina en querer borrar.
 - *El pequeño Gargantúa (Le petit Gargantua)*, Patricio Paniagua, Francia.
(f) video color (35') (m.m.)
La historia de Gargantúa de Rabelais adaptada para marionetas por el grupo "Théâtre sur le Fil" en una serie de programas de televisión destinados a niños.
 - *Retratos de bailarines (Portraits de danseurs)*, Patricio Paniagua / Gonzalo Justiniano, Francia.
(d) video Serie de 7 c.m.
Retratos de bailarines-corcógrafos.
 - *Con las cuerdas de mi guitarra (From the strings of my guitar)*, Leutén Rojas, Canadá.
(d) 16 mm color (29') (m.m.)
La música de "Compañeros", un conjunto musical formado por exiliados chilenos y griegos en Canadá, cuya labor es un reflejo de la militancia de la canción comprometida.
 - *Nicaragua: el sueño de Sandino*, Leutén Rojas / Leopoldo Gutiérrez, Canadá.
(d) 16 mm color (52') (m.m.)
Un testimonio de los hombres, mujeres y niños de Nicaragua cuyos anhelos de paz pasan por el momento de la producción y la necesidad de defender lo que se ha ganado en la lucha.
 - *La clasificación de plantas*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (30') (c.m.)
Para la serie "Botaniques" del INA (París).
 - *Querrelas de jardines*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) 16 mm color (30') (c.m.)
El jardín concéntrico de Versalles y el laberinto de Bagatelle en donde no se encuentran un hombre engañado y su mujer. Para la serie "Botaniques" del INA (París).
 - *Sombras chinas*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color (c.m.)
Episodio con sombras chinas de la emisión "Juste une image", del INA (París). 36 situaciones dramáticas creadas por Polti en forma de serial.

- *El hombre cuando es hombre*, Valeria Sarmiento, Alemania.
(d) 16 mm color (63') (l.m.)
Un documental sobre el machismo en América Latina y su relación con el romanticismo.
- *Encontré el árbol del pan*, Valeria Sarmiento, Francia / Costa Rica.
(d) 16 mm color (7') (c.m.)
Los usos del árbol del pan y su historia como un alimento para los esclavos que fueron traídos a América Central.
- *Trucos en la arena*, Cristián Valdés, URSS.
(d) 16 mm color (30') (m.m.)
Un documental sobre la escuela del Circo de Moscú, realizado para el departamento de cine documental de la televisión finlandesa.
- *Apuntes nicaragüenses*, Angelina Vázquez, Finlandia.
(d) 16 mm color (35') (m.m.)
Anita Mikkonen, brigadista finlandesa en la campaña de alfabetización de Nicaragua, vuelve a los altos de San Andrés, donde reencuentra a los hombres, mujeres y niños que compartieron sus casas, su comida y su historia con ella.
- *Presencia lejana*, Angelina Vázquez, Finlandia.
(d) 16 mm color (68') (l.m.)
Un documental sobre una familia finlandesa cuyas vivencias y recuerdos se localizan en dos continentes. La historia de dos hermanas gemelas, una de las cuales ha desaparecido desde 1977 en Argentina.
- *El puente*, Reinaldo Zambrano, Suiza.
(f) 16 mm b.n. (45') (m.m.)
Las imágenes del pasado atormentan a un hombre liberado de prisión que se ha refugiado en una casa abandonada. El encuentro con una mujer le ayudará a retomar el trabajo político.
- 1983. *Manos a la obra (The story of Operation Bootstrap)*, Jaime Barrios / Pedro Rivera / Susana Zweig, Estados Unidos.
(d) 16 mm color (58') (m.m.)
- *Así golpea la represión*, Sergio Bustamente / Peter Nestler, Suecia.
(d) 16 mm color (55') (m.m.)
- *Chile, no invoco tu nombre en vano*, Colectivo Cine-Ojo, Chile / Francia.
(d) 16 mm color (85') (l.m.)
- *The Chicago boys*, Juan Downey, Estados Unidos.
(d) video color (20') (c.m.)
- *Por debajo de la mesa (Under the table)*, Luis Osvaldo García, Canadá.
(d) 16 mm color (25') (m.m.)
El turbulento clima económico y político del Tercer Mundo hace que muchas personas sean atraídas a Norteamérica en busca de una nueva vida y un futuro mejor. En la persecución de sus sueños, los indocumentados enfrentan una realidad muy distinta de aquella proyectada por Hollywood. La vida de dos inmigrantes ilegales latinoamericanos en Toronto.
- *La rosa de los vientos*, Patricio Guzmán, Venezuela / Cuba / España.
(f) 35 mm color (l.m.)
Un ensayo poético sobre la cultura latinoamericana en donde la magia y el sueño entran en conflicto con el pragmatismo europeo.
- *Tres pintores*, Rafael Guzmán, Italia.
(d) 16 mm color (30') (c.m.)
- *Ajuste de cuentas*, Duna Kuzmanich, Colombia.
(f) 35 mm color (90') (l.m.)
- *¡Rebelión ahora!*, G. Lautaro, Suecia.
(d) 16 mm color (30') (c.m.)

- *Brigada "Orlando Letelier"*, José Letelier, Estados Unidos.
(d) video color (30') (c.m.)
- *Exilio y esperanza*, Jorge Lübbert / Christian Poelmans, Bélgica.
(d) video color (32') (c.m.)
- *Después de 10 años*, Jorge Lübbert, Bélgica.
(d) video color (60') (l.m.)
Video de recopilación sobre las vivencias del exilio y la integración crítica.
- *Chile: donde comienza el dolor (Chile: wo der Schmerz beginnt)*, Orlando Lübbert, Alemania.
(d) 16 mm color (60') (l.m.)
Documental que incluye material en video filmado en Chile y que testimonia la movilización política de los chilenos tanto dentro como fuera del país.
- *Cachenco*, Carlos Puccio, Alemania.
(d) 16 mm color (29') (c.m.)
- *Las tres coronas del marinero*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm color y b.n. (l.m.)
Una historia de marineros que comienza en Valparaíso y que es contada a un joven estudiante por un grumete en un barco fantasma.
- *El regreso del amateur de bibliotecas*, Raúl Ruiz, Francia.
(d) video color (14') (c.m.)
Para la serie "Cinema / Cinemas" de la televisión francesa. Incluye material en super-8 filmado en Chile.
- *Berenice*, Raúl Ruiz, Francia.
(f) 16 mm b.n. (105') (l.m.)
Adaptación cinematográfica de la obra homónima de Racine, utilizando sombras chinas y una sola actriz.
- *Punta de fuga*, Raúl Ruiz, Portugal / Francia.
(f) 16 mm b.n. (90') (l.m.)
Un personaje escapa de la policía y después de jugarse todo el dinero debe dibujar portadas de novelas policiales.
- *La ciudad de los piratas*, Raúl Ruiz, Portugal / Francia.
(f) 16 mm color (110') (l.m.)
La historia de amor de un niño que mató a toda su familia y una empleada doméstica.
- *Detrás de los poetas hay una casa blanca*, Miguel Sagayo, Estados Unidos.
(d) video color (30') (c.m.)
- *Si viviéramos juntos (Wenn wir zusammen lebten)*, Antonio Skármeta, Alemania.
(d - f) 16 mm color (100') (l.m.)
Un diario de vida de los artistas chilenos que viven en el exilio. En Berlín se encuentran pintores, músicos y escritores que describen el proceso de creación en el exilio, sus alegrías y sus tristezas y su relación con el país en que viven.
- *Ardiente paciencia (Mit Brennender Geduld)*, Antonio Skármeta, Alemania.
(f) 16 mm color (77') (l.m.)
Episodio ficticio de la vida del poeta Pablo Neruda y un cartero de Isla Negra que solicita al poeta que lo adiestre en las artes de la poesía.
- *Fragmentos de un diario inacabado*, Angelina Vázquez, Finlandia.
(f) 16 mm color (57') (l.m.)
Desde el punto de vista de algunos personajes, y al marco de la situación actual de Chile esta película es una reflexión sobre las imágenes de un país tal como se perciben a través de la prensa, la correspondencia y los cables internacionales.
- *Hechos consumados*, Luis R. Vera Vargas, Suecia.
(f - d) video color (100') (l.m.)
- *Crónica subyugante de una batalla*, Luis R. Vera Vargas, Suecia.
(f) video color (50') (m.m.)

-
- *Pintando relaciones*, Luis R. Vera Vargas, Suecia.
(d) video color (20') (c.m.)

Post-scriptum para 1984. En preparación:

A título de información incluimos una filmografía reciente de Raúl Ruiz quien realiza las siguientes películas:

- *La pintura y los niños*.
Un cortometraje documental sobre El Greco.
- *El gran teatro del mundo*.
Sobre el festival de teatro de Avignon filmado a la manera de la obra de Calderón de la Barca.
- *El eterno marido*.
Basado en la obra homónima de F. Dostoievski.

Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano*

Miguel Littin



Antes de ser descubierta América era ya presentida, en los sueños de la poesía y en los atisbos de la ciencia.

ALFONSO REYES

Lo latinoamericano fue lo hispano transfigurado por la visión y la luz de un nuevo mundo, de una posibilidad distinta de la vida, del fulgor aún no apagado de la utopía, de la búsqueda angustiada de la identidad, de las respuestas totales, una nueva conformación de la vida y del hombre; el choque, encuentro, seducción, dominación de dos culturas ambas transformándose a partir del primer contacto; no sólo diseños históricos contrapuestos sino ambos modificados por la nueva realidad usurpación de signos y de sueños, aceptación también fatalista del designio y del presagio, rebelión después y búsqueda incesante de un orden social, cultural, hecho de retazos, de memoria humillada, sumergida, transitoriamente enterrada jamás sepultada.

La visión del nuevo mundo transforma el proyecto inicial de la conquista: los porquerizos de Nueva Extremadura, los hidalgos pobretones, los bachilleros fracasados, los labriegos de España, los innumerables donnadie y aventureros comienzan a dejar de ser en la medida que se alejan de la metrópoli y se deslumbran y ciegan frente a un mundo en el cual toda posibilidad está abierta, en la medida que se aventuran a navegar en los más grandes ríos del universo frente a la visión de las más altas cordilleras, al contacto de una geografía que explota frente a su asombro constante que hace exclamar a fray Ruiz de Navarrete: "... una luz resplandeciente que hace brillar la cara de los cielos" se hacen poetas, narradores, capitanes y dan comienzo a la gran aventura del conquistador conquistado que no rompe empero su ligazón con lo conocido ya que necesita para ser la constatación y ésta no puede venir sino del orden, el orden vertical de la Edad Media, roto ya por el signo renacentista de la voluntad y del ascenso (Fuentes) y es ésta la que impulsa y sueña buscando una y otra vez "entre la atroz maraña de las selvas perdidas" la fuente de la eterna juventud, la ciudad perdida de los Césares, es esta voluntad, fiebre ya, la que describe una y otra vez en innumerables cartas de relación a sus reyes cada vez más distantes, sombras ya, figuraciones apenas, del poder de jerarquías impersonales las revelaciones de un nuevo mundo "donde encontramos las más hermosas tierras, los más fértiles valles; el paraíso terrenal perdido" y son las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, el diario de Colón, las cartas de relación de Pedro de Valdivia, y es Alonso de Ercilla y Zúñiga construyendo en rudos endecasí-

* Popenza presentada en el Seminario de Dramaturgia Cinematográfica, durante el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en La Habana en 1982.

labos su Araucana: Chile fértil provincia y señalada en la región antártica famosa. . . transfigurado el conquistador es dependiente sin embargo de su antigua mirada, incapaz de ver sino lo que él quiere, incapaz de escuchar sino su espeso acento, en contraste con la dulce cadencia del indígena que canta a la vida y lamenta a la muerte en susurros distintos: "El dolor llena mi alma al recordar en donde yo, el cantor, vi el sitio florido. . . con suerte lamentosa nos vimos angustiados. En los caminos yacen dardos rotos; los cabellos están esparcidos, destechadas están las casas, enrojecidos los muros." Golpeamos los muros de adobe en nuestra ansiedad y nos quedaba por herencia una red de agujeros.

Otro canto de otras resonancias, visión de los vencidos sin embargo, que llega hasta nosotros como herencia transmutada de quien perdió el idioma y hubo de ser traducido por su propio opresor.

Si Moctezuma ordenó en su imperio asesinar a todos los que sueñan Cortés frente a la seducción de borrar su pasado y convertirse en Dios, encarnación del sueño abatió templos y hombres, borró los nuevos dioses, mitologías inéditas: los cegó la luz de Tenochtitlan y como ciego intentó destruirla y sepultarla no viendo sin embargo que era su propia y única posibilidad histórica la que enterraba, en siglos de incertidumbre, en años de soledad y con él Pizarro y Aguirre y Balboa, Almagro y Valdivia, muriendo ahogados en su propia sed de oro, vislumbrando apenas la gloria en el intento de corresponder a lo que ya no eran: sombra somnambulesca de un ser ya perdido para siempre: el hispano.

Y de vencedores y vencidos no quedó sino la oscuridad, el largo tiempo, la colonia, la imposición de modelos, herencia de hombres que no se vieron sino a sí mismos, y de hombres que a la vez se obligaron a narrar con los ojos del otro. Se esfumó entonces la visión maravillosa de Anáhuac, enturbiándose de pronto "la región más transparente del aire" y surge bastarda la exageración engendrando la retórica que se instala para no abandonarnos y las misteriosas resonancias quechuas, aymarás, aztecas, araucanas, son sepultadas por el idioma impuesto, y aparece el diminutivo, el habla pequeñito, la pequeña poesía, la literatura a imitación de clásicos: voz de esclavo diría Carlos Fuentes, "voz del hombre sometido que debió aprender la lengua de los amos, rezo y confesión, circunloquios abundantes, y cuando el Señor da la espalda con el cuchillo del albur y el alarido de la mentada".

Sin embargo la utopía mantiene su persistente llama y se forja nuestro ser en el silencio en siglos "en edades ciegas, siglos estelares" y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia "como una espada envuelta en meteoros hundiendo la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre" y es Carpentier que recuenta el total de la memoria humana añadiendo realidad a nuestra antigua Maravilla y es el Che que exclama: "esta gran humanidad ha dicho basta" y es Fidel configurando una revolución en llamas distinta a todo lo conocido y es Allende enarbolando nuevamente la utopía y es García Márquez quien reescribe con nuevo acento las mil y una noches en *Cien años de soledad* y es Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes en una visión cósmica narran toda la historia de América a un solo golpe de ojo, una sola y única mirada, mientras afirman soberbios: "Si me cierran la puerta entraré por la ventana y si me cierran la ventana entraré por el ojo de la cerradura." Y es Matta y Wifredo Lam los que rompiendo todas las formas conocidas nos revelan en trazos desmesurados nuestra herencia africana y es Gabriela Mistral quien bíblica reescribe nuevamente el Cantar de los cantares y es Violeta Parra, quien maldice desde lo más alto del cielo y rebrota en el nuevo idioma el lamento de Job. Y es Darío quien transforma las reglas de la poesía y tiende el puente hacia lo universal y es Huidobro y el creacionismo que no es sino la creación dicha con mayúscula y Glauber Rocha quien precipita Presentación, desarrollo y desenlace para formular en un solo plano de múltiples connotaciones un nuevo verbo cinematográfico desechando manidas imitaciones del lenguaje y es Alfredo Guevara y Julio García Espinosa convocando el uno a una única y múltiple cinematografía latinoamericana y afirmando el otro "hoy por hoy todo cine perfecto es reaccionario" y es Emilio Fernández y Gabriel Figueroa quienes agregan cielo, espacio y nubes a nuestro cine y es Rulfo quien en un solo libro profundiza hasta el fondo del insondable ser americano.

Unos y otros nos acercan al mundo y nos revelan nuestra universalidad.

Sólo en lo desmesurado encuentra el latinoamericano el espacio real del sueño.

Sólo en lo desmesurado ha encontrado el arte americano el espacio real de sus sueños y son sus múltiples voces las que nos convocan a desenterrar los templos, a encontrar las huellas de las antiguas ciudades olvidadas, a recorrer nuestras territoriales existencias, a recuperar nuestro tiempo en la fusión a fuego con la vida no en la búsqueda vana del destino individual sino del encuentro en el destino colectivo al que llamamos revolución y a sus consecuentes formas narrativas.

Herederero de esta corriente histórica nuestro cine desde Sanjinés a Patricio Guzmán, Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Santiago Álvarez, Humberto Solás o Pereira dos Santos es aventura constante impredecible, desde la luz andina al deslumbrante trópico de la aventura de filmar día a día sin más guión que la vida.

En nuestras sociedades pastoriles sólo es posible romper la dependencia tecnológica a través de la independencia creativa quienes buscan desesperados a Ibsen no encontrarán jamás lo que nunca hemos tenido, la corriente de centro derecha que se insinúa ahora en el cine latinoamericano no es sino la aceptación derrotista y derrotada de la imitación a fórmulas perfectamente probadas de taquilla camino cerrado, negación de la estética de nuestra verdadera posibilidad de historia y de lenguaje.

Si en un tiempo lo latinoamericano fue la visión transfigurada de lo hispano, hoy lo universal es también la visión desmesurada del latinoamericano.

El único espacio real de nuestros sueños.

Hablan los cineastas

Entrevista con Marilú Mallet, Miguel Littin,
Pedro Chaskel, Valeria Sarmiento, Leutén Rojas,
Leonardo de la Barra, Patricio Guzmán,
Angelina Vázquez, Antonio Skármeta,
Raúl Ruiz, Claudio Sapiaín, Orlando Lübbert,
Luis Roberto Vera, Helvio Soto y Sergio Bravo
Zuzana M. Pick



I. Primeras realizaciones fuera de Chile

Después de una década de labor intensa, las carreras profesionales de los cineastas se han consolidado. En un primer momento, sin embargo, cada uno tuvo que plantearse su trabajo en función de condiciones específicas tanto a nivel político como creativo. Los cineastas entrevistados nos hablaron de sus primeros proyectos en el exilio. Con la perspectiva histórica, la anécdota se desplaza hacia una reflexión. La búsqueda de un espacio creativo y la gestación de ideales en propuestas prácticas también se van ampliando una vez que cineastas de diferentes generaciones asumen su desarrollo intelectual al interior de la dinámica de un proceso vivido.

En Montreal, Marilú Mallet nos habló de la producción de *No hay olvido* (1975) una de las primeras realizaciones de ficción en el exilio.

□ Marilú Mallet. . . *No hay olvido* fue la primera película realizada por refugiados chilenos en Canadá. Háblame un poco de esa película ya que no es sólo una primera obra sino también porque fue producida por un organismo de cine cuyo prestigio se extiende más allá de las fronteras nacionales.

☆ Cuando yo llegué acá me enteré que el sindicato de trabajadores del National Film Board seguía muy interesado por la situación en Chile. Ya cuando estábamos en la Embajada de Canadá habíamos recibido telegramas de apoyo. Así que en 1973 el ambiente era muy favorable y se había decidido darle la oportunidad a los refugiados chilenos para que hicieran una película. La tradición multicultural de este país siempre se había dado al interior de un cierto folklore pero nuestra llegada cambió el marco de la situación. La gente nos apoyaba y nos invitaba hasta que un día se nos acercó un productor que tenía una idea muy especial sobre el proyecto que podíamos hacer. Cuando redactamos un primer guión, él no quedó muy contento pero al final nos lo aprobaron y pudimos filmar.

□ Los tres cineastas que trabajaron en este proyecto eran Jorge Fajardo, Rodrigo González y tú. Dime. . . ¿ustedes ya se conocían desde antes?

☆ Nosotros nos conocimos a raíz de este proyecto. Jorge Fajardo y Rodrigo González habían estado juntos en la Escuela de Artes de la Comunicación pero yo no los conocía. La idea era que cada uno dirigiera una película corta que luego se integraría en un largometraje.

□ Me imagino que para todos ustedes era extraordinario poder trabajar con un presupuesto grande y en condiciones nuevas que no habían conocido antes.

☆ Claro. . . se nos dio una oportunidad fantástica y nosotros la aprovechamos como

podimos. Las condiciones técnicas eran extraordinarias: teníamos acceso a sonido sincrónico, a película en color, a un equipo técnico de 8 personas y a una infraestructura profesional. Para mí todo esto era demasiado y fue muy difícil controlarlo.

□ Fue en ese momento que te diste cuenta que si seguías haciendo cine iba a ser de una forma completamente distinta de la que conocías en Chile.

☆ Sí. . . En Chile, por ejemplo, la idea de jerarquía era muy importante. Aquí me encontré con un concepto democrático de equipo porque ningún camarógrafo se pone a la disposición de un director sino que cada uno da su opinión y se trata de llegar a un acuerdo. Para mí esto era muy difícil porque cada una de las opiniones tenía que considerarse y todo era muy caótico. Sin embargo, la película se terminó en seis meses y se presentó con éxito en el festival de Locarno (Suiza).

En Cuba entrevistamos a Miguel Littin, quien en 1980 aceptó hablar de su trayectoria creativa desde su llegada a México en 1974.

□ Miguel Littin. . . Tu primera producción fuera de Chile la organizaste en México. ¿Me puedes contar un poco cómo se hizo *Actas de Marusia*?

☆ Al salir al exilio, lo primero que se me planteó fue reconstruir la vida alrededor mío: reunir a mi familia y empezar a unir los pedazos dispersos de la memoria para rehacer de nuevo todos mis objetivos. Toda mi energía se centró en el proyecto de *Actas de Marusia* (1976) y una vez que el Banco Cinematográfico de México aprobó mi guión comencé a buscar los lugares de filmación. Después de recorrer casi todo el país encontré un lugar en Chihuahua con características geográficas y humanas similares al norte de Chile. Filmamos ocho semanas en una mina de plata abandonada. Cada jornada de trabajo era muy dura porque el polvo se nos metía en los ojos y en los pulmones. Pero mi convivencia con la gente de Santa Eulalia fue una experiencia muy importante porque me hizo poner de nuevo los pies sobre la tierra y actuar sobre una realidad concreta.

□ Tú llegaste a México con la experiencia de dos largometrajes producidos en Chile. ¿Cuáles eran las condiciones de producción a las cuales te tuviste que enfrentar?

☆ Las condiciones eran distintas. Es muy diferente trabajar con un equipo organizado según las estructuras industriales. En Chile siempre había trabajado con un grupo pequeño. En México las relaciones de trabajo están reglamentadas por los sindicatos y por sus representantes y esto le da un contexto diferente a las relaciones laborales. El cine industrial tiende un poco a detener la acción del autor y a impedir que se exprese el autor. Es más bien la industria la que se expresa.

Pedro Chaskel participó en el montaje de *La batalla de Chile* y en un momento dado decidió retomar su labor de director de cine documental con una película sobre los niños latinoamericanos exiliados en Cuba.

□ Pedro Chaskel. . . Así que en 1979 comienzas a trabajar de nuevo como realizador. ¿Bajo qué condiciones lo haces?

☆ A partir del término de *La batalla de Chile* yo me integro como director de documentales contratado bajo las mismas condiciones que cualquier otro realizador cubano. A partir de ese momento comienza a plantearse el problema de ser documentalista en un país que no es tuyo, en el cual tus vivencias son reducidas. ¿Qué película podía yo hacer? ¿Qué película podía ser válida y que tuviera alguna relación con Chile? De ahí surgió el tema de los niños exiliados que era una forma de irse acercando a la realidad de acá a partir de la realidad nuestra, la del exilio.

En Francia, Valeria Sarmiento comenzó su labor como montajista de *La expropiación* (1972-1974) y como directora de *La dueña de casa* (1975). Durante la entrevista, ella nos cuenta sobre su experiencia en Chile y en Europa.

□ Valeria Sarmiento. . . Tu filmografía no incluye ninguna película realizada en Chile y yo te conozco básicamente como montajista de las películas de Raúl Ruiz. . . dime si estoy equivocada.

☆ En Chile tenía varios proyectos de realización pero lo único que pude llevar a cabo

fue un documental de 20 minutos sobre las mujeres que hacen *strip-tease* y que se llama *Un mundo como de colores* (1972). Allí era muy difícil filmar porque el medio era muy pequeño, porque las condiciones económicas eran muy precarias y porque la disponibilidad de equipos de filmación era limitada. Y además había una desconfianza enorme con respecto a las mujeres: nosotras podíamos ser asistentes o productoras pero nunca realizadoras. Recién llegados a Francia nos alojamos en casa de un director de fotografía brasileño. Conversando con él, le conté que me gustaría realizar y hacer montaje al mismo tiempo pero él me estuvo desilusionando al decirme que en Francia había que decidirse por un solo tipo de trabajo [...] Yo creo que una de las cosas más importantes del quehacer cinematográfico es que uno no debe nunca dejar de hacer cine. Entre no hacer una película y montar, yo prefiero montar porque eso de quedarme en casa preparando proyectos es imposible [...] Uno de los problemas más grandes que he tenido ha sido el hecho de estar casada con Raúl... todas las producciones que yo he conseguido son belgas o alemanas y sólo ahora estoy buscando las posibilidades de trabajar con franceses. Haber sido montajista habrá influido un poco, pero ahora que han visto que mi trabajo no tiene nada que ver con el de Raúl, creo que tengo mejores posibilidades.

En Canadá, *Leutén Rojas* nos contaba de su experiencia al llegar al país.

□ Leutén Rojas... tú habías trabajado como productor en Chile Films. ¿Cómo decidiste dedicarte a la realización cinematográfica?

☆ En Honduras me pregunté qué es lo que voy a hacer y como lo único que sabía hacer era cine, pero cine chileno, es decir, un cine artesanal financiado por el estado, me pongo a aprender a hacer comerciales. Cuando llegué a Canadá, mi primera inquietud fue entrar a la universidad, pero me di cuenta que los cursos no me entregaban más de lo que ya sabía. Así que me planteo hacer un cine chileno, político ya que en mi afán de hacer cine no me pregunté qué tipo de cine iba a hacer. Para mí el cine político era el que había visto en Viña del Mar, en Chile Films: era el cine que había visto hacer y del cual me sentía parte, como el cine de Raúl Ruiz. Para hacer cine político en Canadá lo único que podía hacer era trabajar con los cineastas de acá y entonces me hice invitar por un colectivo de Toronto que se llama Film League. Así comienza mi trabajo de producción y con la realización de *Yo también recuerdo* (1975) decido continuar haciendo cine documental pero como el tema chileno era ya difícil, me planteo un cine político sobre los inmigrantes ya que era la única instancia de participación política concreta. La diferencia que existía entre el exiliado y el inmigrante desaparecía cuando uno iba a buscar trabajo y por eso me identificaba con ellos: de ahí surgió *Experiencia canadiense* (1978).

En Bélgica entrevistamos a *Leonardo de la Barra* un joven realizador sobre su primera película.

□ Leonardo de la Barra... cuéntame un poco sobre la realización de *Éramos una vez* (1979).

☆ En Chile yo había trabajado para la televisión sueca y al llegar a Bélgica me di cuenta que la historia había pasado por mis manos, o mejor dicho, que la historia había pasado por mis ojos a través del objetivo de la cámara sin que yo hubiera podido retenerla. En el exilio, la vida se te para y te pones a hacerte preguntas y a buscarle sentido a la vida. En Chile, la dinámica de la historia era muy fuerte [...] era como una bola de nieve. De un día para otro te encuentras en Europa donde lo único que puedes hacer es reflexionar y entonces se te vienen encima todas las angustias personales que también son colectivas. Y de ahí nacen las películas [...] *Éramos una vez*, a pesar de la ausencia de medios económicos, surge de la importancia de los niños como parte de nuestra historia. Yo quería filmar un pedazo de nuestra historia que yo veía representada en los niños mucho más que en los adultos [...] ¿ves? Ésa era mi angustia del momento. Vivir en el exilio es como estar sentado en dos sillas y por eso es una sensación tan extraña pero creo que ahora hemos llegado a una etapa crítica porque hemos reconocido que el pasado es el pasado y nos hemos integrado al presente. Mi generación es la última que fue marcada por la Unidad Popular. Ese proceso nos dio una fuerza increíble porque fue como una pila que nos pusimos adentro y eso nos permite seguir

trabajando. Mis películas surgen como imágenes de un sueño y América Latina siempre está presente. Las memorias de veinte años no se pueden olvidar como tampoco se puede negar el presente. Por eso creo que hay dos líneas en el cine chileno: la que va a filmar a América Latina y la que filma acá nuestra visión del exilio.

II. Identidad cultural y creación

Para todos los cineastas que se han entrevistado, el exilio es una instancia de aprendizaje. La continuidad cultural se ha afirmado en la recuperación de la memoria, aunque el destierro implique de una manera intrínseca la ruptura con una historia. El acercamiento de nuevos ambientes ha liberado la identidad de sus estrechas fronteras nacionales transformando dialécticamente el proceso creativo. Así los cineastas han convertido la derrota de una historia y la energía del pasado en el impulso dinámico del presente.

A Patricio Guzmán lo entrevistamos después de la proyección de una copia de trabajo de *La rosa de los vientos* (1983).

□ Patricio Guzmán. . . ¿Qué representa para ti retomar la ficción cinematográfica después de haber pasado tantos años haciendo cine documental?

☆ A mi juicio el papel del artista es el de una constante rebelión con todo lo que ha hecho, con lo que hará, con lo que fue y con lo que será. Por eso quería hacer una película que fuera un reto: una obra ambiciosa y difícil que fuera fallida y desafiante. Así como *El primer año* fue un acto de amor con Chile, *La batalla de Chile* fue un acto de amor con el proceso de Allende, *La rosa de los vientos* es un desafío para buscar nuevos caminos.

□ ¿Qué piensas tú del cine que realizan los cineastas chilenos en el exilio?

☆ Partamos de la siguiente premisa: en Chile había un germen cinematográfico extraño, larvario y poco definido en el pasado. Sin embargo mucha gente se expresaba a través del cine. Las vicisitudes del país han hecho que los cineastas trabajen en los lugares más diversos y que sigan realizando obras en Chile. Todos siguen produciendo y todos deben continuar universalizándose. Estamos en la era de las computadoras y por eso no debemos caer en criollismos, en nostalgias o en rememoraciones sistemáticas del paisaje. Los cineastas debemos asumir todas las culturas, asimilarnos a todos los países para seguir siendo creativos. Ser artista implica ser capaz de adaptarse al planeta y no a una aldea y paradójicamente a la aldea y al planeta.

Si la creación es una afirmación de la vida, para *Angelina Vázquez en Finlandia*, el cine es el resultado de un acercamiento a la vida de la gente en su país de residencia.

□ Angelina Vázquez. . . *Presencia lejana* es un intento de aproximación de dos culturas. ¿Me puedes explicar qué fue lo que quisiste desarrollar en ese documental?

☆ América Latina es un continente de inmigrantes y Europa es un continente de emigrantes. Esa relación siempre la hemos visto desde una perspectiva de dominación, sin embargo, para el proletariado fue la explotación y la miseria lo que lo llevó a dejar sus países. Al empatar materiales equivalentes, *Presencia lejana* intenta entrelazar dos experiencias nacionales y continentales. La realización de ese proyecto estaba determinada por el choque entre dos culturas y entre dos puntos de vista. Dos gemelas finlandesas emigraron a Argentina: una vuelve y la otra se queda. Helmi ve Argentina desde Finlandia y Hanna ve Finlandia desde Argentina. El contrapunto lo establecimos a través de una canción sobre los desaparecidos a la cual integramos un personaje de la mitología finlandesa. El público de acá asocia el material filmado con esa leyenda que cuenta cómo una madre que ha perdido a su hijo, lo busca rastillando el fondo de un río. Al ir encontrando los pedazos de un cuerpo, esta mujer va armando de nuevo a su hijo para darle una segunda vida [. . .] Yo estoy segura que es la tradición de lucha de los europeos lo que les permite entender nuestra situación latinoamericana.

En *Berlín* entrevistamos a Antonio Skármeta quien después de haber escrito varios guiones ha enfrentado la realización cinematográfica.

ECUADOR



□ Antonio Skármeta. . . ¿De dónde surgen tus guiones y tus trabajos cinematográficos?

☆ Primero de la tradición histórica y cultural chilena, de su pintura, su música y su literatura, pero también surgen de su gente. Los compañeros y compañeras que viven acá son mis temas de inspiración tanto como lo es mi propia familia. Ahora vivo en Alemania y me interesa lo que pasa aquí junto con mis contradicciones, con mi modo de ser y aquel de los otros. Creo que una de las grandes cosas que ha tenido el exilio es la capacidad que hemos tenido de abrírnos la cabeza y no seguir siendo los únicos que poseemos la verdad. Por eso podemos respirar mejor, podemos acceder a otro lenguaje, a otra manera de pensar y de ver la realidad. Cuando escribo algo que transcurre en Alemania soy un chileno que está en Berlín. Dos elementos se anudan y se dinamizan con el aporte de la cultura anfitriona y aquella que uno trae como "afuerino". Por eso *Si viviéramos juntos* (1983) es un intento de dialogar con el mundo a través del cine. Creo que este exilio tan desparramado va a aportar al país tantos tipos de experiencia y, conjuntamente con la labor de los que están allá, encontraremos de nuevo un camino original para superar los problemas.

En Francia entrevistamos a Valeria Sarmiento y en Canadá a Marilú Mallet, ambas nos dieron visiones complementarias de su labor en el exilio.

□ Valeria Sarmiento. . . ¿Cómo ubicas tu cine en relación a lo que significa el exilio?

☆ Yo creo que uno nunca deja de desligarse de su experiencia latinoamericana y por eso mis proyectos están emparentados con mis vivencias en dos continentes. Ahora tengo la distancia para reflexionar sobre lo que significa ser latinoamericana y aunque el exilio me ha dado la posibilidad de desarrollarme técnicamente, mi lenguaje no ha cambiado. Yo creo que nosotros somos mucho más libres que los europeos en cuanto a la utilización del lenguaje ya que no estamos condicionados por una educación clásica. A mí siempre me han interesado los temas más marginales y aquellos relacionados con la condición de la mujer y a medida que he hecho cine, el manejo de estos temas se ha ido aclarando. Todas mis películas muestran mundos que no son evidentes a partir de elementos cotidianos. Mi preocupación, tal vez un poco femenina, por el detalle me permite sumergirme en la realidad que nos rodea y dar una imagen reconocible aunque sea horrible y trágica. Después de ver *El hombre cuando es hombre* nadie puede dejar de reconocer un mundo en el que los detalles se van sumando para formar una totalidad.

□ Marilú Mallet. . . ¿Qué ha sido para ti la experiencia de realización en el exilio?

☆ El exilio implica confrontación y eso implica a su vez comparar realidades. El hecho de salir de mi país me ha dado la libertad de expresar mi propia cultura porque el exilio también me permite analizar otras culturas. Lo mejor que pudiera pasar es que al volver aplicáramos lo que hemos aprendido y efectuéramos una simbiosis cultural al revés. Una de las preguntas que yo me hago constantemente es cómo seguir haciendo cine en el exilio. Para mí el cine es un trabajo de equipo y si tú encuentras un grupo adecuado puedes llegar a hacerlo. El aislamiento es perfecto para el escritor pero no para el cineasta. Además el cine es imagen y ¿con qué vamos a seguir trabajando si nos faltan las imágenes de nuestro continente? Sólo en la medida en que podamos volver seguiremos haciendo un cine latinoamericano en el exilio.

□ Para Miguel Littin, residente en México, el contacto con América Latina ha sido una fuente de inspiración constante.

□ Miguel Littin. . . ¿Cómo defines tu trabajo en relación con el cine chileno teniendo en cuenta lo que ha pasado en los últimos diez años?

☆ Yo me siento un cineasta chileno y latinoamericano pero también me siento un hombre contemporáneo. América Latina está encontrando soluciones y respuestas originales frente a una humanidad escéptica; es un continente que está a la vanguardia de una revolución cultural y filosófica que surge después de varios siglos de memorias enterradas. Yo me siento partícipe de ese movimiento que es como un volcán que nadie puede apagar. En el exilio, nuestra patria se extendió y se hizo múltiple pero nunca dejaremos de ser chilenos. Tal vez hubiera sucedido lo mismo si nos hubiéramos quedado en Chile pero las circunstancias nos obligaron a tomar una decisión. No fue una decisión derrotista porque la transfor-

mamos en victoria. Entonces sí podemos decir que hemos resistido, que no somos exiliados sino resistentes de la cultura chilena, como la hicieron Gabriela Mistral y Pablo Neruda, hemos extendido el sentimiento chileno por el mundo, aprendiendo de los lugares en que hemos vivido [. . .] Déjame decirte que yo no podría vivir en otro lugar que no fuera nuestro continente. Mi pasión y mi inspiración están ligadas a estos ríos y a estas montañas. La historia que he querido contar es la de su gente. Los colores de este continente son los de las casas de *La viuda de Montiel* en donde los relojes son huellas arqueológicas de un tiempo que se ha detenido, de un tiempo histórico que recuperaremos algún día. Yo entiendo muy bien a los cineastas que necesitan volver acá para llenarse los ojos con nuestras imágenes.

En París entrevistamos a Raúl Ruiz sobre su experiencia de trabajo fuera de Chile.

□ Raúl Ruiz. . . ¿Qué te han dado estos años de labor en Francia? ¿Has cambiado tus métodos de producción desde que comenzaste a realizar películas para el Instituto Nacional del Audiovisual (INA)?

☆ Cuando el INA decide hacer una película contrata a un director pero los cineastas también pueden tomar la iniciativa de presentar proyectos. Yo he seguido las dos vías y trabajo como *free lance*, conociendo gente que acepta trabajar conmigo durante las vacaciones o los días domingo [. . .] Mis condiciones de realización no han cambiado porque incluso una película como *El Tuerto* es la misma que había querido hacer en Chile. El entusiasmo y la variedad de proyectos que tenía allá era muy grande y de mil sólo podía producir uno. Lo único distinto en Francia es el producto final ya que los elementos básicos con los que se construye una película son siempre los mismos y en la medida en que te ubicas bien puedes terminar todos tus proyectos. Mi método de trabajo, si es que tengo uno, es hacer lo contrario de lo que me dicen: me aconsejaron que para imponerme debía enfadarme pero no lo hice y todo me salió mejor. Ni siquiera renuncié a hablar con acento aunque me dijeron que debía manejarme bien con el idioma [. . .] Estos años me han dado el concepto de fabricación, la medida de continuidad en mi oficio, la idea de progresión y convergencia de varios trabajos en uno solo. He descubierto en cierta gente acá la capacidad de mantener una visión total aunque no participen sino en un aspecto específico del oficio. Tener una concepción total desde el punto de vista de la iluminación, por ejemplo, es muy positivo en el proceso de fabricación de una película. En América Latina siempre jugamos con malentendidos y por eso el trabajo colectivo y el trabajo individual son considerados como oposiciones y como yo estaba muy integrado a ciertos comportamientos nacionales, no creí que iba a poder hacer cine fuera de Chile. Pero ya ves [. . .] En los últimos años he sentido la necesidad de explicar América Latina a mis amigos europeos y Europa a mis amigos latinoamericanos. *El techo de la ballena*, *Las tres coronas del marinero* y mi última película, *La ciudad de los piratas* son puentes entre el cine que quisiera hacer en América Latina y el cine que hago en Europa. Esa idea del puente me vino naturalmente cuando conocí Portugal que es para mí un espejo deformante tanto con respecto a España como a América Latina y Chile. Usando mecanismos narrativos y tics estilísticos para establecer una doble traducción, hice películas que pueden ser vistas por dos culturas. Como el elemento emocional siempre falla, decidí contar a través de la metáfora y la multiplicación de las retóricas cinematográficas unas historias de familias dispersas donde priva la condición latinoamericana, el genocidio y la confusión de idiomas.

III. El cine chileno en el exilio

No cabe ninguna duda que el desarrollo de un cine se enriquece a partir de la variedad de planteamientos individuales. Si el cine chileno en el exilio se ha consolidado como fenómeno único es porque surge de una experiencia colectiva. Aunque la dispersión geográfica dificulte la definición de premisas básicas, cada uno de los realizadores se siente partícipe de un proceso histórico cuyo impacto futuro no es previsible.

Leutén Rojas, Claudio Sapiaín, Orlando Lübbert, Luis Roberto Vera, Angelina Váz-

quez, Miguel Littin y Helvio Soto nos hablaron de lo que significa para ellos este fenómeno cinematográfico.

Leutén Rojas

□ ¿Qué significa para ti el cine chileno en el exilio?

☆ Yo creo que no es posible hablar del cine chileno en el exilio sin hablar del proceso político que lo produce. En el período de la Unidad Popular se produce una energía increíble que es imposible no plantearse la continuación de un desarrollo frustrado. Cuando los cineastas salieron estaban en una etapa fundamental de sus carreras, sus talentos se estaban consolidando y lo único que faltaba eran los medios de producción. Si se puede hablar de un cine en el exilio como fenómeno extraordinario es por su capacidad creativa con un desarrollo mayor en los países donde las infraestructuras cinematográficas están más disponibles. Para mí ninguna expresión artística carece de identificación política y su afirmación la determina el medio. Yo me considero un artista político que ha elegido el cine como medio de expresión y mi obra estará determinada por el exilio y su historia.

Claudio Sapain

□ ¿Me puedes hablar un poco de lo que piensas sobre el cine chileno en el exilio?

☆ Cuando se habla del cine chileno en el exilio nos referimos a un grupo de compañeros bastante grande que se encuentra en dos tipos de situaciones. El grupo que nació al calor de la lucha social y que contrajo un compromiso definitivo. Este grupo ha continuado haciendo cine, adoptando influencias naturales en distintos medios y manteniendo curiosamente una cierta homogeneidad, aunque no podría decir en qué consiste. Además está el grupo que comienza a hacer cine en el exilio y cuyo impulso está en la experiencia vivida. Si como artista has sido testigo del florecimiento del hombre al interior de un proceso revolucionario, toda tu creación está determinada por esa historia. Entonces no es raro escribir un guión que se parezca a otros guiones.

Orlando Lübbert

□ ¿Cómo te ubicas dentro del cine chileno en el exilio y por qué crees tú que se desarrolló este fenómeno?

☆ En el exilio se trata ante todo de asumir una distancia hacia tu propio país y tu propia historia. Así se produce un decantamiento que nos hace más sabios. Creo que tenemos un privilegio trágico ya que pocos países se han dado el lujo de tener una intelectualidad activa que observa desde la lejanía y esto hay que saber apreciarlo. Temo que el cine chileno se pueda cansar al apoyarse en mitos falsos y que los cineastas se conviertan en tontos graves. La mayoría de nosotros tiene problemas de subsistencia y ha sufrido personalmente el desgarramiento de relaciones. Nuestra reafirmación a través del cine ha tenido un costo muy grave porque nos hemos quedado solos. Hay una amargura y una neurosis en nuestras películas aunque a veces tratemos de expresar lo contrario [. . .] Siempre he pensado que el cine realizado por los chilenos afuera ya no se puede calificar como chileno porque las circunstancias han ido modelando a la gente y porque la dependencia frente a un sistema es muy fuerte. Para los analistas europeos nuestro cine es híbrido y no les interesa porque no es alemán, pero tampoco muestra el exotismo que esperan. Yo creo que vamos a ser interesantes para el país cuando volvamos y entonces se va a poder hablar de la reintegración del cine chileno con Chile. Si los alemanes salieron a Hollywood y se integraron completamente, ojalá nosotros seamos capaces de reintegrarnos a Chile. Ése va a ser un fenómeno más importante que el exilio mismo.

Luis Roberto Vera

□ ¿Cómo te ubicas frente al fenómeno del cine chileno en el exilio?

☆ Creo que no hay cine chileno en el exilio pero sí hay cineastas chilenos en el exilio. El único denominador común que tiene el cine que hacemos afuera es el exilio y lo chileno de este fenómeno se localiza en la fusión de una cultura aprendida con una cultura adquirida con connotaciones diversas y variaciones geográficas. Creo que todo eso ya estaba anunciado en *Diálogo de exiliados* (1974), la película de Raúl Ruiz [. . .] Hace algún tiempo tenía el temor que el cine chileno se convirtiera en un cine que habla de sí mismo y que su temá-

tica se viera limitada cuando no tuviéramos cosas que decir. Pero se ha visto que esto no es cierto [. . .] Yo no creo que la existencia de un cine nacional está determinada sólo por la cantidad de chilenos que aparezcan en la pantalla porque todo cine requiere un específico nacional. Un cine nacional necesita una unidad inequívoca de lugar, o sea Chile, porque la industria tiene que estar establecida en su país de origen [. . .] Yo quiero integrarme al cine chileno cuando vuelva a Chile.

Angelina Vázquez

□ ¿Qué piensas del cine realizado por los chilenos en el exilio?

☆ Déjame decirte primero que mi acercamiento al cine fue una especie de medio para investigar la realidad y lo sigue siendo. Lo que pasa es que he incorporado más elementos y he sentido una curiosidad espantosa de explicar otros fenómenos a través del cine. En el cine chileno reconozco elementos que son propios aunque en realidad me cuesta ver ese cine como chileno. Es chileno sólo como consecuencia de un momento histórico, pero en cuanto a su lenguaje es más un cine latinoamericano [. . .] Yo creo que esta experiencia de los cineastas fuera del país, como aquella de los cineastas que están en Chile, tendrá consecuencias tal como el acontecer político que permita el retorno. En el campo de la cultura, hay cosas que han cambiado y que no volverán a ser las mismas porque se incorporan elementos y técnicas nuevas mientras que las visiones políticas se complementarán.

Miguel Littin

□ ¿Qué perspectivas ves tú para el futuro del cine chileno?

☆ Está claro que no existe sino un solo cine chileno tanto afuera como adentro y cuando tengamos la posibilidad histórica de reencontrarnos, estoy seguro que lucharemos unidos para construir una cinematografía más fuerte en lo estético, lo político y lo cultural. Si grande ha sido la hazaña del cine en el destierro aún más grande ha sido aquella del cine al interior de Chile. Pero las perspectivas las irá dando la vida. Si nosotros mantenemos en el exilio la imagen de Chile y buscamos las múltiples formas de expresarla, nos extenderemos y seremos más universales. Pero es necesario encontrar formas expresivas y caminos más expeditos para afirmar nuestros planteamientos y mantener la llama de la utopía de un cine revolucionario y popular.

Helvio Soto

□ En relación con el cine en el exilio, tú me mencionaste el otro día que lo que se va a recordar como cultura chilena de los últimos diez años va a ser la cultura del exilio. Explicame ese planteamiento.

☆ Imagínate que Pinochet caiga este año y ese país que se llama Chile ha pasado diez años sin una posibilidad de auto-crítica debido al régimen dictatorial. Yo me pongo en el pellejo de un muchacho que hoy tiene 25 años. Imagínate cuál va a ser su reacción cuando se acabe la dictadura: si le gusta el cine, se va a precipitar sobre nuestras películas queriendo saber qué fue lo que pasó y cómo sus compatriotas de afuera vieron este asunto porque lo que a él le interesa es un juicio crítico sobre la sociedad. Todo esto será una recuperación de un pedazo de la memoria que es como una amnesia en la cultura chilena de hoy día.

IV. Hacia un acercamiento de dos vertientes del cine chileno

Hasta el momento no hemos tenido suficiente acceso a los cineastas que actualmente realizan su tarea en Chile. Sin embargo, es importante establecer que se ha iniciado una labor de acercamiento de las dos vertientes del cine chileno actual tanto al nivel práctico como al nivel de una reflexión.

En este contexto Orlando Lübbert en Alemania y Sergio Bravo en Francia nos hablaron sobre esa experiencia.

Orlando Lübbert

□ Tú estás terminando una película que incluye material filmado en Chile y en Europa. ¿Me puedes contar cómo se armó este proyecto?

☆ *Chile: donde comienza el dolor* (1983) es uno de los tantos proyectos que surgen de conversaciones con nuestros colegas que trabajan en Chile. Se planteó un trabajo conjunto y un día nos llegó un material filmado en video. El Film Bureau en Hamburgo aprobó el proyecto y la Cinemateca Chilena nos ayudó a coordinarlo. Creo que es la primera película que logra combinar la labor de los compañeros de adentro con aquella de los de afuera, en la que se enfrentó también la formación técnica como estrategia de realización.

□ La película muestra a los chilenos de Hamburgo durante una proyección del material video filmado en Chile [. . .] En el fondo esta obra sirve para informar dos instancias: los refugiados y los europeos.

☆ Aquí se tiene una visión muy parcial de lo que está sucediendo en Chile y parece que las únicas fuerzas políticas organizadas fueran la iglesia y los militares. La película intenta mostrar que la lucha se da a nivel más amplio sobre todo a nivel sindical para complementar así la información que recibimos. Por eso se filman las reacciones de los chilenos puesto que nuestro conocimiento viene sólo de cartas, revistas y de material filmado. Al establecer la relación entre la gente de afuera y la gente de adentro tuvimos que manejar con prudencia el nivel emotivo de la filmación en Chile. El voyeurismo de la estructura visual permite adoptar una actitud distanciada y fortalece la reflexión. Hoy no podemos hacer películas como las que hacíamos hace diez años y eso nos hizo considerar la reacción de los espectadores europeos y latinoamericanos.

Sergio Bravo

□ Después de haber visto algunas películas realizadas en Chile, me pregunto si es posible comparar el cine de los períodos precedentes con el cine actual, tanto el de adentro como el de afuera.

☆ Yo no estoy seguro. . . déjame decirte que en este momento la situación del cine en Chile es grave: no hay libertad, no hay tecnología ni tampoco hay una estructura de trabajo estable. El cine que se hace es pobre, incipiente y sin desarrollo en cuanto a sus recursos. El cine en el exilio tiene una libertad más absoluta y tiene la influencia de los ambientes culturales en los que se está generando. El planteamiento antifascista se da de forma frontal y abierta. En ese sentido tiene rasgos comunes con el cine de la Unidad Popular, que es un cine que lo tenía todo y podía llegar a ser soberbio e insolente porque había una exaltación sin límites. Cuando nosotros hacíamos cine en 1955 íbamos descubriendo todo sin tener una experiencia detrás. Ahora el joven que hace cine independiente en Chile tiene una perspectiva histórica y la conciencia de un proceso con su golpe de estado, sabiendo además que se está haciendo cine afuera. Sin embargo hay que considerar las tácticas de trabajo y las actitudes creativas. Déjame que te hable de mi película: *No eran nadie*. Es una película que yo considero militante para una realidad nacional porque se plantea el deterioro social y por eso también tiene una vigencia acá. Soy un documentalista y por eso no puedo ignorar la situación real pero sí debo evitar que mi obra sea requisada. El cineasta debe buscar la metáfora sin provocar directamente [. . .] Déjame plantear las diferencias de forma categórica: adentro no hay libertad, afuera hay libertad. Si tú luchas en condiciones subdesarrolladas de clandestinidad, tienes que buscar los métodos, las formas y los lenguajes y hacerte accesible a un público para ser eficiente con tu cine. Si tienes la libertad y la infraestructura, la cosa es diferente, pero ¡ojo! [. . .] el cine chileno como tú lo defines es primero antifascista y luego chileno [. . .] El cine chileno en el exilio tiene que superar ese quiebre geográfico que es producto de un golpe de estado. Eso significa la búsqueda de elementos de contacto con una realidad social, antropológica, cosmogónica y con esa cosa diaria que es la situación de un país al poniente de la cordillera que se llama Chile. El cine que se realice en Chile y en el exilio debe tener una proyección social y política y no servir sólo a la solidaridad internacional. Es un cine que debe referirse a una materia viva para poder expresar con fuerza la universalidad de una vía truncada y violentada por una situación política.

La situación del cine en el Ecuador*



Considerando que las condiciones económicas son desfavorables para la producción cinematográfica en el Ecuador por falta de auspicio, de laboratorios y de apoyo legal, nuevos cineastas han encontrado una sola fórmula, que es la de vincular su trabajo con el publicitario y turístico. Seis pequeñas empresas trabajan en ese nivel y algunos cortos han logrado cierta significación técnica, pero se hallan perdidos en medio de la complicada maraña de absorción que el estado y las empresas privadas realizan. Lo lamentable además, es que se trabaje en un plan netamente individualista y competitivo, consecuencia natural de lo incipiente de nuestro desarrollo cinematográfico como una evidencia de la falta de objetivos comunes más amplios.

Quienes pretenden instaurar un movimiento de cine ecuatoriano han caído en una situación ficticia, ya que sin analizar consecuentemente la realidad han producido obras idealistas, mentirosas, por tanto inefectivas para los sectores populares. Uno de los casos más tristes fue el del autopromocionado corto *El cielo para la Cunshi, caraju* (un capítulo de la novela *Huasipungo*, de Jorge Icaza) de Gustavo Guayasamín, que, aparte de no identificar en absoluto la realidad actual del campesino ni descubrir (como en un exceso de presunción) la situación del cine ecuatoriano, ha pretendido ser utilizado internacionalmente como una muestra de cine ecuatoriano, aprovechando la persistente ignorancia que sobre lo que sucede en nuestro país se tiene en el resto de Latinoamérica.

Precisamente por lo expuesto anteriormente y en la búsqueda de romper el cercamiento económico e ideológico, el Frente Cultural del Ecuador se planteó en el año 1975, la realización de pequeñas experiencias insertadas directamente en el contexto de la lucha obrera, así apareció en enero de 1976 el primer audiovisual didáctico llamado *Quién mueve las manos*, en él se reconstruyen los hechos represivos suscitados en diciembre de 1975 en el desalojo de los obreros de una fábrica en huelga y el asesinato de uno de los dirigentes, por parte de la policía. A propósito de este hecho, luego el corto hace un análisis del esquema del poder dominante. Este trabajo didáctico motivó amplios debates en la ciudad y en el campo, siendo la primera ocasión en que los obreros se descubrían como personajes y podían profundizar en la dimensión política de su propio drama.

Esta experiencia la continuamos al entrar en la investigación y producción de un corto

* Tomado de la revista *1 x 1: Cine y Medios de Comunicación*, núm. 11, Quito, Ecuador, diciembre de 1977.

que estuvo destinado a participar en la Conferencia Mundial de Asentamientos Humanos en Vancouver, Canadá, en mayo del año pasado. Lamentablemente el mismo gobierno ecuatoriano que en parte financió el corto lo censuró al descubrir la honda realidad de denuncia que mostraba. El corto titulado *Asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo* analiza la condición de nuestro pueblo a propósito de este llamado *boom* petrolero tanto en los aspectos históricos de la dependencia a las compañías multinacionales como en la conciencia de los pobladores de la zona oriental, que han soportado un cruel etnocidio y sobre todo en la aguda contradicción entre la riqueza que puede generar el petróleo y la multiplicada desesperación económica que viven la mayoría de los habitantes de nuestro pueblo.

El corto, pese a la censura, ya ha tenido extraordinaria aceptación en los sectores obreros en donde se ha proyectado privadamente. Este trabajo, al mismo tiempo, significa una clara muestra de cómo se puede optar aprovechando las fisuras del sistema, por una coproducción y mutua colaboración entre los cineastas latinoamericanos ya que el que podamos haberlo realizado, se debe, a la acción que el compañero chileno Darío Pulgar, quien representando a Naciones Unidas y el CIDA de Canadá, incentivó a la Comisión Nacional del Habitat en Ecuador para su realización, incluso comprometiéndose en principio a trabajar como productor.

Al haber llegado a nuestras manos el proyecto, abrimos la posibilidad de participación del compañero argentino Mauricio Berú, quien corrió a cargo con la dirección de la película y por su experiencia y dominio de la estética cinematográfica impregnó a la película una calidad sin duda. También colaboraron como asistente de producción, la compañera Delia de Berú, argentina, y el camarógrafo, también argentino, Julio Lencina. Para el personal ecuatoriano que trabajamos, significó ésta una experiencia muy positiva y trascendental en el desarrollo del cine ecuatoriano.

Un hecho trascendental para el cine ecuatoriano ha sido la presencia y el trabajo efectivo, que por más de un año, ha realizado en nuestras comunidades campesinas el Grupo Ukamau de Bolivia, con su director Jorge Sanjinés. Esto nos ha posibilitado entrar de lleno a hacer un cine más consecuente y definido, que se funde con las auténticas necesidades de nuestro pueblo. El profundo conocimiento de los indígenas andinos y la sólida experiencia que trajeron los compañeros bolivianos, han culminado con feliz éxito en la coproducción entre el Departamento de Cine de la Universidad Central y el Grupo Ukamau, para la película que está en días de conclusión, gracias al aporte técnico de los compañeros del Departamento de Cine de la Universidad de Mérida.

Luksi caymanta (Fuera de aquí) demuestra el inmenso potencial creativo del campesino ecuatoriano, su plena conciencia de la lucha que debe desarrollar y por otro lado, para nosotros, los cineastas, comprueba que aún es posible crear obras de arte políticamente efectivas con base en la unidad de esfuerzos y sólida fusión de objetivos revolucionarios.

Difusión

Una de las tareas más importantes que ha merecido preferente atención para nosotros es la de difusión. Podemos señalar, con satisfacción, que luego de dos años de diaria e intensa labor hemos logrado dar a conocer a todos los sectores del país películas de cine latinoamericano, en 16 mm, las mismas que han motivado amplios y profundos debates sobre la condición de nuestros pueblos. Cerca de un millón de trabajadores han sido agitados y movilizados mediante el estímulo del cine latinoamericano, preferentemente con las películas del grupo Ukamau de Bolivia. La identificación plena de nuestros campesinos y obreros con el sentido de lucha del pueblo boliviano y los puntos de vista de las películas del grupo, dirigido por el compañero Jorge Sanjinés, nos han demostrado que aún es posible, en países como el nuestro, filtrar por encima del control ideológico-político del estado represivo estos testimonios que significan el directo contacto entre los intelectuales revolucionarios y el pueblo.

Reflexiones sobre el cine ecuatoriano*

Ulises Estrella



... cine alternativo, pero no marginal. Imágenes de la verdad de la vida de cada pueblo, contrarias a las visiones de apariencia, oropel y engaño que transmiten los llamados medios de comunicación. Pensamientos y obras en busca del pueblo, es decir, un entrelazamiento de la investigación de la realidad, la producción de películas cuestionadoras y la difusión pensada como permanente comunicación de retorno.

Luchando contra la agobiante desventaja que significa no disponer de una mínima infraestructura para realización y distribución, ni apoyo económico sustancial, se producen algunos films que rompen radicalmente con el cuadro de costumbres y el deleite turístico conocidos anteriormente como cine ecuatoriano. Cortometrajes como *Los hieleros del Chimborazo* de Gustavo Guayasamín, *Daquilema* de Edgar Cevallos, *Montone* de Gustavo Corral, *Boca de lobo* de Raúl Kalifé, *Caminos de piedra* de Jaime Cuesta, *Chacón Maravilla* y *Así pensamos* de Camilo Luzuriaga, *Madre Tierra* de Mónica Vásquez, el largometraje ecuatoriano-boliviano *Fuera de aquí* dirigido por Jorge Sanjinés, adquieren dimensión de la búsqueda de un lenguaje propio que juntando los objetivos de revisión crítica de la historia, el testimonio directo y la reconstrucción argumental van al encuentro del público y sus necesidades desalienantes.

Puesto que el hecho cinematográfico no es sólo la producción, es importante destacar que la comunicación alternativa en el cine se ha operado grandemente en nuestro país mediante la difusión.

La organización y funcionamiento periódico de los cineclubes propicia la exhibición de películas de 35 mm que actualizan el conocimiento del cine mundial. La técnica del video, aunque incipientemente utilizada, abre también posibilidades concientizadoras, que lamentablemente chocan con los estereotipos de la programación monopólica de los canales de TV.

16 mm ha sido el formato ideal para llevar los films a todos los ámbitos del país, mediante la acción directa de los propios realizadores y el circuito que tuvo su inicio programador en 1974, en el marco del departamento de cine de la Universidad Central y se prolonga hoy, sistemáticamente en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, comunidades campesinas, sindicatos, colegios y universidades, valoran esta comunicación alternativa, generándose, luego de las proyecciones, una amplia discusión sobre la realidad

* Tomado de *Revista de Hoy*, Quito, Ecuador, 4 de marzo de 1984.

ecuatoriana y latinoamericana. Casi un trabajo de hormiga frente a la masividad del cine comercial; sin embargo sus frutos son evidentes, tanto cuantitativamente (más de tres millones de personas, por ejemplo, han visto *Fuera de aquí*) como cualitativamente, ya que la información y análisis que aportan las obras cinematográficas, han ayudado a la cohesión de las organizaciones populares y la conciencia de los movimientos de solidaridad, remitiéndolos no a la demagogia activista sino a la reflexión crítica sobre los problemas sociales.

Perspectivas

Como sabemos, nada se produce aisladamente. Todo tiene su interacción. Así, el cine, tiene que ver con todos los demás productos culturales. Una correcta valoración implica romper los compartimentos estancos que han encerrado a los creadores y limitado sus relaciones únicamente al ámbito de sus propias formas expresivas. Los literatos tienen que compartir con los pintores, los músicos con los antropólogos, la gente de teatro con los poetas, los cineastas con los sociólogos, etc., sólo mediante ese conocimiento mutuo se puede avanzar en el estudio y comprensión de las múltiples facetas del quehacer artístico, así como en la necesaria inserción del artista dentro de los procesos ideológicos generales.

Esta unificación corresponde al modo de producción artística y cultural, que en nuestro país no se ha generado mediante políticas culturales planificadas, sino en la íntima y personal asunción del papel del intelectual en el contexto social. Y es que la ciencia, junto a la experiencia, son paralelas al arte como vías de conocimiento. Nadie puede escribir, en este momento, una novela sobre la condición campesina, sin nutrirse de las investigaciones hechas al respecto. La etapa de denuncia mediante la literatura, que tuvo en su momento obras interesantes (como *Huasipungo*) motivadoras de investigaciones posteriores, ha sido superada. De ahí que, el cine no pueda manejarse, en su proceso creador, con mecanismos simplistas. Es necesario una rigurosidad para la producción de las obras. Tanto en el aspecto científico como en el estético, tomando en cuenta que el lenguaje cinematográfico tiene sus especificidades y hay ya una historia mundial y latinoamericana que debemos conocerla.

Nuestro cine ha iniciado acertadamente, pero se encuentra aún en los primeros escalones, le falta mucho por ascender, duras tareas para superar su retraso. Cinematografías vecinas, como las de Colombia o Perú, por citar sólo dos casos, tienen mayor transcurso y dimensión y en su globalidad van insertando el documental y la ficción como parte de la historia cultural de sus pueblos. Éste es un aspecto del desafío que tiene que afrontar el cine ecuatoriano, superando todos los escollos, junto a las demás artes, pero no dependiendo de ellas. Quiero decir, que la interacción planteada no significa que los cineastas transcriban la literatura ni que los investigadores sociales quieran ilustrar sus documentos manipulando al cine.

Si ésta es una difícil tarea, mucho más complejo resulta la de entender y canalizar la receptividad del público. Esa gran masa de espectadores confundidos por la perversión de la imagen comercial de cine y la televisión, requiere ser investigada para encontrar las formas expresivas más adecuadas de incidir en sus conciencias, logrando liberarlos de esas falsas imágenes que les mantienen en la irrealidad generada por la "fábrica de ensueños".

Es alentador encontrar en nuestra ciudad un público que ha respondido a los esfuerzos para introducir el cine artístico, transmisor de realidades. La asiduidad en asistir a los programas del aula Benjamín Carrión (cine de autores y tendencias) y a las salas Colón y Fénix para los festivales internacionales, garantiza un futuro cada vez más cercano a la identidad entre el espectador y la obra de arte.

Sin embargo, la educación convencional, los prejuicios y los preconceptos pesan grandemente en los amplios sectores influidos por los manipuladores de los medios masivos, de ahí que hay que poner atención en el conocimiento y valoración de los niños como consumidores de productos culturales alienantes y potenciales receptores de los nuevos contenidos del cine alternativo. La preferente atención que ha puesto la Cinemateca de la Casa de la

Cultura Ecuatoriana, mediante los estudios desarrollados por su taller de investigaciones de la comunicación y el trabajo de sensibilización y creatividad de su taller de cine arte infantil, es un comienzo en esta larga tarea, que requiere la participación de otros sectores preocupados por los cambios culturales y la gestación del nuevo hombre.

Todos los problemas enunciados, desde la comprensión cabal de la imagen, su lucha por definirse expresivamente y las complejas situaciones del hecho cinematográfico en cuanto a la exhibición y la reacción de los públicos, nos remite a una necesidad inaplazable, cual es la de conocer históricamente la presencia del cine en el Ecuador, desde los comienzos de siglo, hasta la actualidad. La Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura ha iniciado esta tarea, con la seguridad de que la justa valoración de los caminos recorridos por el cine ecuatoriano y su relación con el contexto social, definirán más lúcidamente los pasos a seguir, tanto productores como difusores en la progresión de un porvenir que no puede ser tomado por asalto, sino por una lucha consecuente y concienzuda.

Prehistoria del cine "nica"*



La patria del inmenso Rubén Darío —país de poetas— no tuvo igual suerte con el cine. Las primeras salas de cine mudo se instalaron en Nicaragua hacia 1919 y en la década del treinta fueron adaptadas para recibir el sonido. En poco tiempo el cine se extiende por todo el país. En Managua aparecen las salas de primera, segunda y tercera categoría. El terremoto de 1972 barrió con estas últimas, quedando hoy en Managua solamente salas de primer orden.

Actualmente hay en Nicaragua un total aproximado de 75 salas de proyección. En cuanto a producción cinematográfica se han realizado tres films. En los años cincuenta se rodaron allí *Rapto al sol* y *La llamada de la muerte*: dos films mexicanos sin gran valor artístico y que fueron un fracaso económico para las firmas productoras.

Es en 1972 cuando se realiza el primer film profesional, con un reparto estelar integrado por nicaragüenses, bajo la producción de la chilena Margarita Castro Farías y el mexicano Felipe Hernández. El filme se tituló *Milagro en el bosque* y estaba basado en la leyenda folclórica-religiosa de la aparición de Santo Domingo de Guzmán en las sierras de Managua. También se filmó en Nicaragua un documental paisajístico y sobre la vida de los vaqueros titulado *Los centauros de Chontales*.

Posteriormente, en 1973, un joven nicaragüense, Rafael Vargarruiz, realizó su primer film en Nicaragua. Utilizando un equipo técnico de segunda calidad, con actores sin experiencia, Vargarruiz, director y argumentista, filmó *Señorita*. Se trata de una cinta de 18 minutos de proyección donde se advierte la influencia de Bergman y Buñuel. Su autor lo ha calificado como "un film simbolista" y agrega que "el argumento nos sumerge en un mundo donde el ensueño y la realidad conviven en un mismo plano de existencia, con seres humanos debatiéndose como títeres de un destino que los aferra al mudo lenguaje de sus temores, ansias y apetitos ancestrales".

Pero el cine nicaragüense —con una incipiente infraestructura industrial y con una plataforma teórica sólida— no surge sino hasta abril de 1979, fecha en que un grupo de cineastas-guerrilleros, en el Frente Sur, se organizan en la brigada de propaganda Leonel Rugama y filman ochenta mil pies de película sobre la guerra de liberación sandinista que dio al traste con la dictadura de Somoza el 19 de julio de ese año.

* Tomado de *Cine Cubano*.

A casi un mes de la victoria popular ya funciona en Managua el Instituto Sandinista de Cine Nicaragüense (ISCN) en las instalaciones confiscadas de lo que fuera Producine: empresa de capital extranjero comprometida con Somoza que producía el noticiero oficial de la dictadura, anuncios comerciales, toda la propaganda ministerial del somocismo, films didáctico-militares para la EEBI (Escuela de Entrenamiento Básico de Infantería), además de imprimir la revista castrense *El Infante* y discos de música comercial.

Este fue todo el aparato de cine que encontraron los sandinistas cuando llegaron a la capital de Nicaragua. En semejantes circunstancias es fácil deducir que no existía aquí la más mínima tradición cinematográfica.

El ISCN es una edificación de una sola planta (ninguna construcción en Managua pasa del quinto piso, pues la ciudad está sobre una falla de la corteza terrestre que es la causa de los terremotos), donde incesantemente entran y salen —apurados, sudorosos, radiantes— muchachos y muchachas con pañoletas rojinegras, algunos vestidos de verdolivo, otros de civil, portando las más diversas armas.

El difundido concepto de que "la cámara es un fusil" pierde aquí su apariencia metafórica para materializarse a cada instante. Un fusil automático reclinado sobre una moviola, una Colt 45 al lado de una lata de película, una ametralladora Galil colgando de un equipo de iluminación, son imágenes que por extraordinarias que parezcan resultan aquí —en estos días de júbilo y de vigilancia popular— la cosa más natural del mundo.

Esa inefable convivencia de las armas con los recursos de la técnica cinematográfica tiene su explicación. Y es que los orígenes del ISCN —fundado como tal el mismo día de la victoria y adscrito al Ministerio de Cultura— se remontan al 24 de abril de 1979, fecha en que se filmaron los primeros pies de película en plena guerrilla, en el Frente Sur. Así, de la guerra de liberación nacional, nació el germen del cine nicaragüense.

Por eso hay en los archivos del ISCN ochenta mil pies de película en colores (16 mm) equivalentes a 36 horas de filmación. Ese testimonio sobre la guerra es el mayor tesoro de la joven cinematografía nicaragüense, su certificado de nacimiento, el *humus* de donde crecerá el árbol de las imágenes sandinistas. A partir de esos ochenta mil pies de película empieza la historia de esta cinematografía que viene a enriquecer al movimiento del nuevo cine latinoamericano.

Pero además, y por si eso fuera poco, los jóvenes del ISCN conservan celosamente la prehistoria de su cinematografía. Se trata de 390 latas pequeñas (de 400 pies cada una), y de 300 latas grandes (de 2 mil pies c/u), correspondientes a los noticieros somocistas. Un material de esa naturaleza —aunque haya sido concebido desde la óptica del régimen derrocado— constituye, por fuerza, un impresionante documento histórico. De esas crónicas saldrá algún día un film colosal de la nueva Nicaragua.

Aunque los recursos materiales con que cuentan los cineastas sandinistas no son todos los necesarios, es inmenso el optimismo que demuestran en lo que dicen y en lo que hacen. Hasta el momento, el ISCN dispone de un pequeño estudio, una sala de edición con dos moviolas, un cuarto oscuro para el revelado de fotos fijas, un estudio de grabación y unas pocas cámaras de 35 y 16 mm. Carecen de estudio de sonido y de laboratorio, porque Producine realizaba esos procesos en el exterior: típico de una economía subdesarrollada.

El personal técnico del ISCN lo integran 6 camarógrafos, tres editores, un sonidista, un guionista y otros combatientes cuyas inquietudes cinematográficas empiezan a dibujarse ahora. Los jóvenes cineastas nicaragüenses —formados en el fragor de los combates— recibieron durante la guerra (y ahora) la colaboración espontánea y abnegada de cineastas de distintos países latinoamericanos. Hermosa verificación del internacionalismo en la esfera del cine y prueba contundente —por si hacía falta— de que existe, y se propaga cada vez más, la arquitectura de un nuevo cine latinoamericano.

Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine



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 sólo 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 Instituto Nicaragüense de Cine, 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.

;Patria libre o morir!



El trabajo de la guerra contra los tiranos, nació el cine sandinista, con la necesidad de tener el testimonio cinematográfico de los más significativos momentos de los días que se viven en la revolución. Este testimonio es el resultado de una conciencia de una realidad que se vive y se siente, que se experimenta y se comparte. El cine sandinista es el resultado de una conciencia que se vive y se siente, que se experimenta y se comparte. El cine sandinista es el resultado de una conciencia que se vive y se siente, que se experimenta y se comparte.

En el cumplimiento de tales tareas primario lo que hoy — la tarea de la cinematografía del pueblo — se perfila como Instituto Nicaragüense de Cine. Es éste una respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar nuestra identidad nacional. Es el resultado de un esfuerzo de nuestra revolución, en el campo de la lucha ideológica y nuestra lucha de expresión de nuestro pueblo en su derecho a la autodeterminación y a su plena independencia.

A través de todas y cada una de nuestras tareas, debemos alcanzar las condiciones inmediatas de movilización, de educación, de reconstrucción, que nos exige la actual etapa de la revolución nacional. Debemos por tanto realizar obras cinematográficas de valor permanente que se inscriban en la mejor tradición del cine progresista y revolucionario que se ha producido y se produce en América Latina y en el mundo, como parte de una lucha regional, continental y mundial por la liberación definitiva de todos los pueblos oprimidos.

Al iniciar el trabajo 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.

Con el cine nacional desde la guerra de liberación se creó una tradición que es hoy un reto. Con la total destrucción económica y material, la pérdida de los recursos humanos para alimentar los objetivos señalados, pero estamos seguros de poder cumplir porque

NICARAGUA



A cinco años de la creación del Instituto Nicaragüense de Cine (Incine)



...uestro cine nace durante la lucha de liberación, documentando y divulgando la heroica lucha de nuestro pueblo: siendo nuestro mayor compromiso e interés en ese momento, el de registrar ese maravilloso proceso en que nacía la libertad. Al principio éramos pocos y no sabíamos mucho de cine, los únicos conocimientos que habíamos adquirido eran a través de nuestra experiencia en la lucha de liberación, la cual, por su misma dinámica no permitía profundizarlos. Los equipos que poseíamos eran muy viejos y estaban en mal estado.

Lo único que teníamos entonces, era la disposición de aplicar todas nuestras posibilidades para crear poesía a partir de las transformaciones que en los campos de la cultura, la educación, la salud, la reforma agraria, la economía, etc., se estaban dando en nuestro país. Pues hacer cine para nosotros, era un acto de justicia poética y de compromiso político. Era la forma de integrarnos a la reconstrucción del país y de buscar en nuestra realidad cotidiana; en nuestra lucha diaria, una nueva estética revolucionaria.

Producción cinematográfica

La experiencia acumulada en estos cinco años de hacer cine y la adquisición de algunos equipos, nos ha permitido conformar una pequeña infraestructura cinematográfica con la que podemos emprender nuestros proyectos, desde la filmación hasta la edición teniendo que hacer nuestros procesos de mezcla y laboratorio en el exterior, por carecer de los equipos necesarios.

Hemos producido 50 documentales cortos dentro de los que se destacan: *La nacionalización de las minas*, ganador del gran premio documental en el Festival de Lille, Francia. El cortometraje *1979: año de la liberación*, ganador del premio a la crítica en el Festival de Tashkent, en la URSS; *Bananas*, ganador del premio especial del jurado en Leipzig, República Democrática Alemana; *Rompiendo el silencio*, ganador de la Paloma de Oro en Leipzig, y otros.

También hemos producido 16 documentales mediométrajes, dentro de los que se destacan: *La otra cara del oro*, ganador de la Paloma de Plata en el Festival de Leipzig en la República Democrática Alemana; *La insurrección cultural*, ganador en el Festival de Bilbao;

Managua de sol a sol, mención especial en el festival de Leipzig; *Victoria de un pueblo en armas*, segundo premio en el Festival de la La Habana, y *Teotecacinte 83*.

Con el fin de ir dando pasos cualitativos en el desarrollo de la cinematografía nicaragüense y de potenciar nuestras capacidades técnicas y artísticas, hemos comenzado a experimentar en la disciplina de la ficción, a través de proyectos que recogen hechos o acontecimientos sucedidos en nuestra realidad inmediata. Hemos producido cuatro medimétrajes de ficción que son: *Manuel* (30 minutos, blanco y negro, 35 mm), *Que se rinda tu madre* (41 minutos, 16 mm, color), *Esbozo de Daniel* (45 minutos, 16 mm, color) y *El center fielder* (30 minutos, 35 mm, blanco y negro).

Por otro lado, hemos creado un taller de dibujos animados, con equipos muy artesanales, con una mesa de animación fabricada de equipos deshechados y con una cámara Bolex de cuerda. A pesar de estas limitaciones, trabajamos motivados con el gran entusiasmo de producir dibujos animados por primera vez en nuestro país. Dentro de este género, hemos producido seis cortos, destacándose: *El cristal con que se mira*, *Tío conejo y tío coyote*, *Panchito Ans* y otros.

También hemos explorado en el área de video, habiendo producido a la fecha siete documentales, entre ellos: *Homenaje a Julio Cortázar*, *La semana nica*, *Teatro popular en Nicaragua* y otros.

Hemos coproducido dos películas de largometraje *Alsino y el cóndor* (Nicaragua, Francia, Cuba) y *El Señor Presidente* (Nicaragua, Francia, Cuba). Hemos acumulado veinte premios de nivel internacional, quince distinciones especiales y una nominación al Oscar, con *Alsino y el cóndor*, como la mejor película extranjera en 1983. Todo esto, como un reconocimiento del nivel técnico-artístico alcanzado con nuestro esfuerzo.

Exhibición cinematográfica

En exhibición hemos desarrollado una amplia cadena de distribución alternativa cinematográfica, a través del Cine Móvil. Éstos son proyeccionistas que viajan hasta las más remotas comarcas de nuestro territorio nacional, lugares en donde no llega ni la radio ni la televisión, ni los medios escritos de la capital, así como también en los lugares urbanos con mayor concentración de población y que proyectan de forma gratuita, tanto producciones nacionales como extranjeras. En la actualidad, poseemos cincuenta y dos proyeccionistas distribuidos en las seis regiones y tres zonas especiales en que está dividido el país, habiendo realizado en el año 1984, 6 000 proyecciones con una asistencia de 1 500 000 espectadores (50% de la población del país).

Las proyecciones de Cine Móvil, por su masividad, además de su alto valor como fórmula de entretenimiento y educación, nos han servido como vehículo de convocatoria y apoyo a las diferentes campañas que el gobierno de Nicaragua emprende en los campos de higiene ambiental, vacunación, reforma agraria, educación, etc., desempeñando también un importante papel en la defensa, especialmente al ser la única forma de entretenimiento en las zonas accehadas por las bandas contrarrevolucionarias.

Con el Cine Móvil, a través de la introducción de ciclos, semanas de cine, no sólo hemos llevado cine a regiones donde éste no se conocía, sino que hemos ido creando un nuevo espectador cinematográfico más consciente y más interesado por un cine que lo ponga en contacto con la realidad.

Empresa de cines RAP

Contamos con una cadena de veinte salas de cine comerciales, de los cuales diez se encuentran en la capital y diez en los departamentos. Por medio de esta cadena de cines estamos promoviendo cinematografías que en el pasado, por su origen o contenido, estaban negadas a nuestro pueblo.

Asimismo, a través de la programación de ciclos, se ha tratado de revalorizar obras cinematográficas que en el pasado fueron inadvertidas y a partir de esto, comenzar a fomentar una conciencia crítica cinematográfica.

Distribución internacional

En 1981 creamos Enidiec (Empresa Distribuidora de Espectáculos Cinematográficos), siendo ésta, la primera distribuidora nacional del estado, cuyos objetivos son difundir nuestro cine en el plano mundial y promover en el nivel nacional, obras cinematográficas que tradicionalmente no se veían en el país, por estar este mercado dominado por las compañías transnacionales norteamericanas.

Con el objetivo de distribuir nuestro cine, hemos creado una red mundial, contando con representantes de prestigio internacional como: Ikarus Films y Fred Baker en Estados Unidos; Idera Films, Canadá; ConFilmverleih, en la República Federal Alemana; Zafrá A. C., en México, etc. Así como con los distribuidores nacionales en Hungría, Bulgaria, la República Democrática Alemana, URSS y otros países, que ya sea para el cine o la TV se interesan por difundir nuestros materiales.

Por otro lado, hemos iniciado una muestra internacional de cine que está recorriendo cuarenta y cinco países, en donde hemos conformado programas con documentales Incine que abordan aspectos varios de nuestra realidad nacional. Al mismo tiempo, mantenemos la presencia de la cinematografía nicaragüense en todos aquellos festivales que por sus características nos interesa participar. A la fecha hemos participado en 60 festivales de cine en todo el mundo.

Cinemateca

Con la Cinemateca de Nicaragua, hemos desempeñado un papel importante en la educación del público cinematográfico y en la introducción de nuevas cinematografías a nuestro país.

Es importante también destacar el papel que ha desempeñado la Cinemateca de Nicaragua en la organización de eventos cinematográficos con diversas embajadas, entidades cinematográficas o culturales de otros países y que han servido para acercarnos a otros pueblos y culturas. En 1984, se realizaron muestras de cine búlgaro, español, japonés, chino, alemán, soviético, francés, húngaro, mexicano, salvadoreño, guatemalteco, cubano, coreano, vietnamita.

Tenemos en la Cinemateca de Nicaragua, en sus archivos, más de 1 000 000 de pies de película conteniendo materiales que van desde la época de la dictadura somocista, la guerra de liberación del FSLN y los primeros seis años de la Revolución nicaragüense. Estos materiales los guardamos en condiciones apropiadas y llevamos un proceso de catalogación de acuerdo a las normas establecidas por la FIAF.

Nuestra labor de seis años se encuentra ahora amenazada por una situación económica muy crítica, producto de la guerra de agresión y la situación económica del área. Tenemos dificultad en conseguir divisas y recursos financieros para adquirir materiales, repuestos, renovar equipos y emprender proyectos. Por falta de recursos no podemos pagar procesos de laboratorio adecuados, ni sacar las copias que la demanda necesita. Confiamos en que en estos momentos, la solidaridad internacional nos brindará el apoyo necesario para resistir y defender el derecho de nuestro pueblo de hacer y ver buen cine.

Necesitamos apoyo para realizar documentales que reflejen nuestra realidad, para reparar nuestros equipos. Necesitamos películas en 16 mm para alimentar el circuito de Cine Móvil y copias para la Cinemateca. Si es verdad que la Revolución es patrimonio de los pueblos de todo el mundo, es con la ayuda de estos pueblos que vamos a vencer.

Filmografía

Nacionalización de las minas. Entrevista con un viejo combatiente sandinista de las minas, que durante el acto de nacionalización de las compañías mineras nos narra su integración al Ejército Defensor de la Soberanía Nacional y al FSLN.

Dirección Frank Pineda y Ramiro Lacayo Deshón. Diciembre de 1979, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Premio Saúl Yelín en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1979.

1979: Año de la Liberación. Resumen de acciones y eventos más importantes del año 1979, la lucha contra la dictadura somocista, el triunfo revolucionario del 19 de julio y los primeros pasos en el largo andar de la reconstrucción del país.

Dirección Frank Pineda y Ramiro Lacayo Deshón. Enero de 1980, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Premio de la Crítica en el Festival de Tashkent, URSS, 1980.

La Costa Atlántica. Un breve reportaje sobre la Costa Atlántica de Nicaragua, su música, sus paisajes, producción y problemática.

Dirección María José Álvarez y Ramiro Lacayo Deshón. Noviembre de 1980, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Mención especial Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1980.

La defensa económica. Este corto trata de las actividades y mecanismos que el gobierno y el pueblo de Nicaragua están desarrollando para enfrentar las agresiones económicas que el gobierno de Ronald Reagan ha desatado contra Nicaragua.

Dirección Alberto Legal. Marzo de 1981, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Jornada antintervencionista. Trata de la historia de las luchas contra el colonialismo español y el imperialismo norteamericano en saludo a la Jornada Antintervencionista de Septiembre.

Dirección Mariano Marín. Septiembre de 1981, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Sendero a Wiwilí. Los primeros pasos y primeras entregas de tierra que hace la reforma agraria, en un acto en Wiwilí, poblado donde Sandino inició su proyecto de cooperativas.

Dirección Alberto Legal Torres. Agosto de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Los mimados. Corto con música e imágenes diversas que presentan a la niñez nicaragüense, sus problemas y los esfuerzos que hace el gobierno revolucionario por proteger a ésta.

Dirección Fernando Somarriba. Diciembre de 1981, 35 y 16 mm, b/n, 8 min.

Los trabajadores. Discusión de los obreros nicaragüenses acerca del papel que les corresponde desempeñar en el proceso revolucionario y la celebración del Primero de Mayo.

Dirección María José Álvarez. Mayo de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 18 min.

La decisión. Este corto describe la trama tejida por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, para involucrar al joven nicaragüense Orlando Tardencilla en los asuntos internos de El Salvador.

Dirección Alberto Legal T. Noviembre de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 8 min.

Viva León. Una introducción a la historia de la ciudad de León, su vida cotidiana, sus costumbres y disposición combativa.

Dirección Ramiro Lacayo Deshón. Junio de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 10 min.

Héroes y mártires de Monimbó. Pequeño homenaje al pueblo de Masaya a través de entrevistas

que muestran su heroicidad e ingenio popular en la lucha contra la dictadura somocista.

Dirección Mariano Marín. Julio de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 6 min.

Del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional al Ejército Popular Sandinista. El desarrollo histórico y la continuidad de la lucha armada desde la gesta del general Sandino, la fundación del FSLN hasta el triunfo revolucionario y la creación del Ejército Popular Sandinista; dichos a través de entrevistas con miembros de la dirección nacional del FSLN e imágenes de archivo.

Dirección Fernando Somarriba. Septiembre de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 17 min.

El maestro popular. Trata sobre los problemas enfrentados en los Centros de Educación Popular y la participación del pueblo en la solución de estos problemas.

Dirección Mariano Marín. Noviembre de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 16 min.

Los innovadores. Un reportaje sobre las soluciones e innovaciones que técnicos y obreros hacen para levantar la producción, a pesar de las limitaciones de divisas y el bloqueo económico.

Dirección Mariano Marín. Noviembre de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 14 min.

Más es mía el alba de oro. Reportaje biográfico del poeta Rubén Darío, su importancia en la cultura nicaragüense, en la poesía hispanoamericana y su conciencia latinoamericanista y antimperialista.

Dirección Rafael Vargas. Diciembre de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 14 min.

Historia de un cine comprometido. Historia del desarrollo del cine nicaragüense durante sus cuatro años de existencia. Aborda temáticas desde la guerra de liberación, en la cual surge nuestro cine, hasta el segundo largometraje coproducido por Incine, *El Señor Presidente*.

Dirección Emilio Rodríguez. Febrero de 1983, 35 y 16 mm, b/n, 15 min.

Generosos en la victoria. Nuevo sistema carcelario implementado por la Revolución Popular Sandinista, en donde el interno a la par que se integra a la producción, tiene la facultad de movilizarse libremente y donde ellos mismos regulan la vida cotidiana.

Dirección Mariano Marín. Marzo de 1983, 35 y 16 mm, b/n, 12 min.

La Ceiba, autodefensa. La vida de una comunidad miskita de las márgenes del río Coco, la cual se ve asediada por las bandas contrarrevolucionarias y es reinstalada en una zona de mayor seguridad, en donde practican la producción y la defensa militar al mismo tiempo.

Dirección Mariano Marín. Abril de 1983, 35 y 16 mm, b/n, 12 min.

Río san Juan - a este lado de la puerta. Este cortometraje recoge la movilización de comunidades campesinas ubicadas en la frontera sur, hacia el interior del país. En una asamblea vemos cómo la necesidad de reasentarlos, se plantea a los trabajadores y pobladores de la zona, el éxodo y los primeros trabajos en el reasentamiento.

Dirección Fernando Somarriba. Septiembre de 1983, 35 y 16 mm, b/n, 22 min.

Del águila al dragón. Esto corto, a través de un contrapunto, muestra la invasión del ejército de Estados Unidos al pueblo vietnamita. Filmado en Vietnam en 1982 e introducido imágenes de archivo sobre la guerra.

Dirección Ramiro Lacayo Deshón. 1982, 35 mm, color y b/n, 13 min.

La otra cara del oro. El gobierno revolucionario nacionaliza las minas de Siuna, Rosita y Bonanza en el norte de la Costa Atlántica Nicaragüense. Las compañías norteamericanas demandan millones de dólares en concepto de indemnización. El documental recoge la

herencia de muerte, enfermedad y miseria que dejaron estas compañías.
 Dirección Emilio Rodríguez y Rafael Vargas. 1981, 35 y 16 mm, b/n, 20 min.
 Premio Paloma de Plata, Festival de Leipzig.

Brigada Cultural Iván Dixon. A finales de febrero de 1981, la Brigada Cultural Iván Dixon de la Costa Atlántica de Nicaragua, compuesta por obreros y campesinos, visitó la República de Cuba en un intercambio cultural de los artistas y pueblo cubano. Este corto expresa las variadas experiencias de dicha visita.

Dirección Rafael Vargas. Marzo de 1982, 35 y 16 mm, b/n, 13.5 min.

Bananas. Este documental trata sobre la explotación a que son sometidos los trabajadores en las compañías bananeras norteamericanas, a través de un montaje paralelo de un noticiero somocista con imágenes reales de la explotación y la miseria en que viven y laboran los trabajadores.

Dirección Ramiro Lacayo Deshón. 1982, 35 mm, color y 16 mm b/n, 13 min.

Premio Especial del Jurado en el Festival de Leipzig, 1982.

Managua de sol a sol. Tomando un día de Managua, se hace un recorrido dentro de la ciudad, viendo las actividades cotidianas de sus pobladores. Nos hemos introducido en centros de trabajo, mercados, escuelas, restaurantes, etc., y lo que pasa en sus calles, barrios, centros de diversión, todo esto, mostrando algunos aspectos del cambio revolucionario que está sufriendo la vida cotidiana de Managua.

Dirección Fernando Somarriba. 1982, 16 mm, color, 25 min.

Mención Especial, Festival de Leipzig, 1983.

Más claro no canta un gallo. Corto experimental que recoge un contrapunto entre una pelca de gallos y la actividad agresiva del imperialismo norteamericano.

Dirección Ramiro Lacayo Deshón. 1982, 35 mm, color, 5 min.

Nicaragua un país que se descubre. Documental turístico sobre Nicaragua, sus ciudades sitios históricos, playas, montañas, etcétera.

Dirección Emilio Rodríguez. 1983, 16 mm, color, 18 min.

Nuestra reforma agraria. Este documental recoge los logros del desarrollo agropecuario y de la reforma agraria en estos cuatro años de revolución. La reforma agraria es la implementación de los ideales de Sandino y eso afianza a los obreros y campesinos en luchar por la Revolución.

Dirección Rafael Vargas. 1982, 16 mm, color, 35 min.

La insurrección cultural. Documental mediometraje que recoge el heroico esfuerzo de nuestro pueblo, en especial de la juventud, por superar el analfabetismo en lugares remotos de Nicaragua.

Dirección Jorge Denti. 1980, 16 mm, color, 56 min.

Premio en el Festival de Bilbao, 1981.

Teotecacinte 83. Teotecacinte es un pacífico poblado nicaragüense situado en la frontera con Honduras, que se ha convertido en ejemplo de la resistencia a la agresión de las bandas contrarrevolucionarias. El documental recoge los combates de mayo y junio de 1983 y diferentes testimonios y sucesos: por un lado, de los contrarrevolucionarios ubicados en Honduras y por el otro, de los nicaragüenses decididos a defender su revolución y derrotar al invasor.

Dirección Iván Argüello Lacayo. 1983, 16 mm, color, 35 min.

Mención Especial Karlovy-Vary, Checoslovaquia.

Rompiendo el silencio. Recoge los esfuerzos de la brigada voluntaria de Telcor (teléfonos y correos) por integrar a la Costa Atlántica a la red de telecomunicaciones del Pacífico. Realización Iván Argüello Lacayo y Ronal Porras R. 1983, 35 y 16 mm, b/n, 16 min. Premios obtenidos: Paloma de Oro, Festival de Leipzig, 1984 y Premio Caracol, UNEAC, Cuba, 1984.

A Julio Cortázar. Breve reseña de la vida y obra del poeta argentino, Julio Cortázar, combinado con comentarios de intelectuales nicaragüenses. Realización Rossana Lacayo. 1984, Videocassette, 17 min.

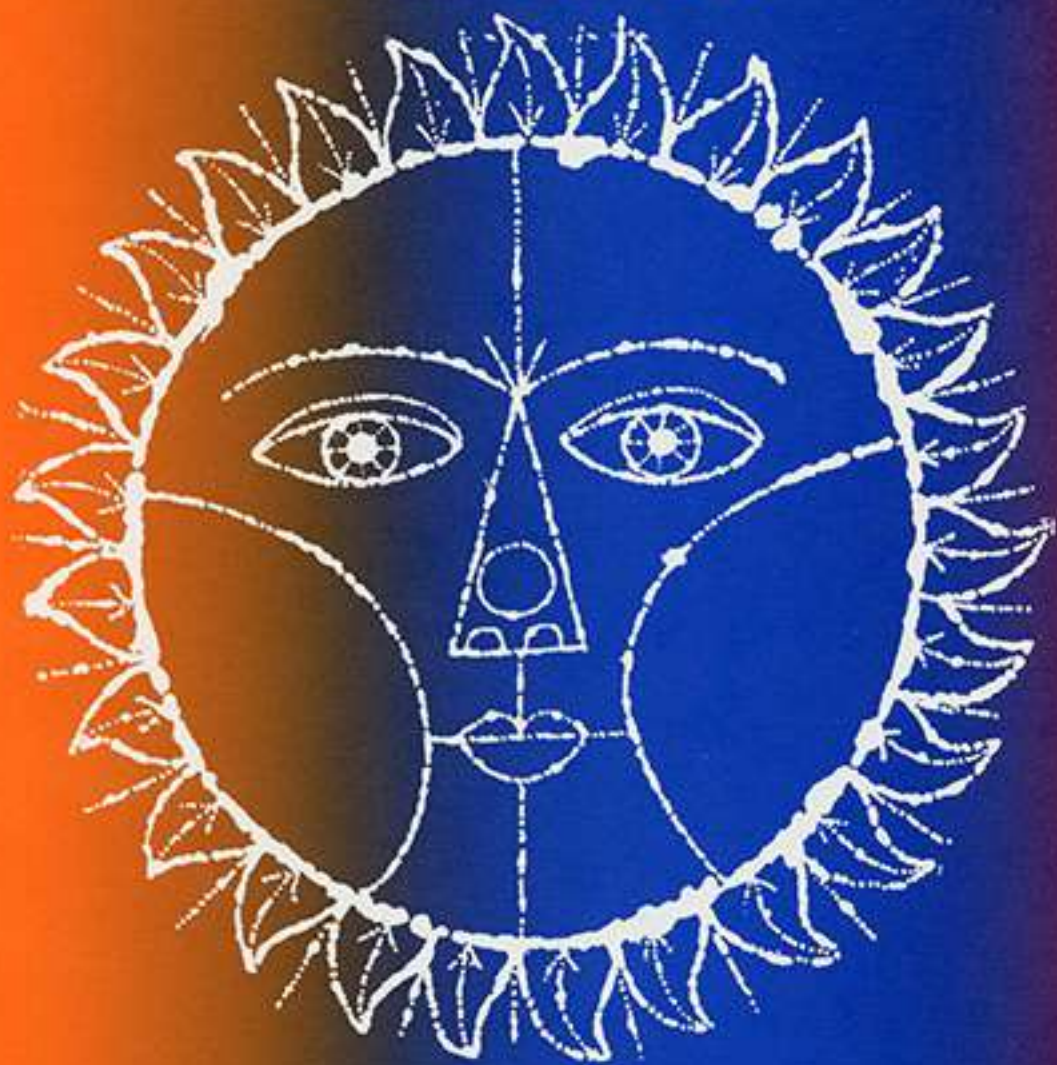
Manuel. Este medio de ficción, recoge la vida de un joven nicaragüense que participa en la campaña de alfabetización y luego en los batallones de reserva, donde muere en un combate. Basado en una historia real, es un homenaje al joven Marlon Zelaya y, en general, al sacrificio de la juventud nicaragüense. Realización y guión Rafael Vargas. 1984, 35 mm, b/n, 30 min.

Nunca nos rendiremos (Que se rinda tu madre). Mediometrage de ficción que está basado en una historia real. Trata sobre un campesino de las milicias que es secuestrado por las bandas contrarrevolucionarias en la frontera norte, y luego obligado a denunciar el punto geográfico de una base importante del Ejército Sandinista. Sin embargo, logra frustrar la acción de los contrarrevolucionarios con una acción heroica en la que sacrifica su vida. Realización y guión Fernando Somarriba. 1984, 16 mm, color, 41 min.

Esbozo de Daniel. Mediometrage de ficción, basado en un evento homónimo, esta película narra a través de los ojos de Daniel, un niño pobre de la comunidad, la llegada del primer maestro, la fundación de una escuelita y el asesinato del maestro, por las bandas contrarrevolucionarias. Ambientado en las Cruces, pequeña comunidad junto al mar, la historia habla del paisaje marino, de la naturaleza, de la relación entre el niño y el maestro; y de cómo la decisión de Daniel se esboza contra la injusticia. Realización Mariano Marín; guión Ramiro Lacayo D. 1984, 16 mm, color, 45 min. aproximadamente.

El center fielder. Basado en un cuento corto del escritor Sergio Ramírez M. La historia cuenta de un ex jugador de beisbol, que es torturado y muerto por la guardia somocista al no responder el interrogatorio sobre su hijo, un militante del FSLN. Realización Ramiro Lacayo Deshón; adaptación y guión Robert Young; historia original Sergio Ramírez Mercado. 1985, 35 mm, b/n, 25 min. aproximadamente.

PANAMÁ



Apuntes para la historia del cine en Panamá*



La actividad cinematográfica en Panamá, hasta hace pocos años, era producto de la espontaneidad y de la actitud creativa, aislada y esporádica, de algunos artistas y publicistas. No hubo, hasta 1972, cuando se crea el Grupo Experimental de Cine Universitario, una actividad productiva coherente y un criterio histórico para asumir el cine desde una perspectiva nacional. Hubo intentos de hacer cine e, incluso, deseos de apropiarse de algunas expresiones de la cultura de nuestro pueblo. Pero estos intentos no llegarían a plantearse como un movimiento de ruptura y reafirmación nacional, como un enfrentamiento militante a las corrientes colonizadoras de ultramar.

Los diversos intentos de creación se enmarcaban dentro de propósitos coyunturales y respondían, sobre todo, al deslumbramiento del lenguaje, a sus posibilidades concretas de transmitir experiencias individuales de creación.

En la página 382 de la *Historia del cine mundial*, el autor, Georges Sadoul, hace una sola y escueta referencia a Panamá. En forma textual, dice: "En Panamá, la primera puesta en escena parece haber sido, en 1949, *Cuando muere la ilusión*, dirigida por Carlos Ruiz y Julio Espinosa." Los originales de este film han desaparecido. Hay indicaciones en el sentido de que fueron devorados por las llamas.

Tenemos información de una película religiosa dirigida por el reverendo padre Ramón María Condomines allá por los años cincuenta. Se menciona otra de autor desconocido titulada *Azúcar*. En la misma década se habla de un film de Carlos Nieto, cuyo título, *Al calor de mi bohío*, sugiere el tratamiento de un tema folklórico.

Estos films no pueden, de ninguna manera, tomarse como antecedentes de un movimiento cinematográfico nacional por diversas razones, la primera, como ya hemos señalado, se refiere al carácter coyuntural de su realización y al hecho de no estar sujetas a un propósito coherente de ruptura con los contenidos y formas establecidos por las metrópolis coloniales. En segundo lugar, porque su circulación, si la hubo, fue fugaz y los cineastas posteriores no han tenido ninguna oportunidad de apreciarlas.

Tuvimos la ocasión de ver *Ileana, la mujer*, un film de la década de los sesenta, que pasó sin pena ni gloria, y que, por supuesto, para los fines de un cine nacional —dentro de las categorías que señalaremos más adelante— no tiene mayor significación. *El tesoro de Morgan*,

* Tomado de *Formato 16*, núm. 3, Panamá.

un intento más reciente de superproducción, espera, como apuntara alguien, un enfoque crítico más profundo, aunque, nos atreveríamos a adelantar, su significación de ruptura, en la búsqueda de una auténtica expresión cinematográfica, será minimizada en virtud de los parámetros establecidos actualmente para enfrentar la crítica del cine.

Tenemos noticias un poco fragmentarias de la labor realizada por el grupo de cine Ariel. En una nota periodística reciente se indicaba que este grupo logró producir alrededor de 15 cortometrajes y se señala como "muy buenos trabajos *La tierra prometida* y *Cuartos*, realizados por el cineasta Armando Mora". Se menciona también *El canillita*, de Carlos Montúfar. Nosotros recordamos *Underground en Panamá*, del mismo autor.

Todos estos films, a juzgar por las referencias, revelan una actitud crítica, social, y deben ser objeto de un cuidadoso análisis en la medida en que puedan circular y ser vistos por los espectadores panameños. No obstante, nos atrevemos a afirmar que ya en la labor de Mora y Montúfar, durante la pasada década y parte de ésta, se vislumbraba no sólo un deseo de experimentación formal sino una preocupación seria por desarrollar un lenguaje elaborado a partir de la realidad.

Armando Mora —actualmente en París— pronto retornará a Panamá. Sabemos que sigue trabajando con entusiasmo y seriedad. Y estamos convencidos de que la experiencia que adquirió en Europa le permitirá aportar interesantes trabajos al desarrollo de una cinematografía nacional en los próximos años.

Al margen de esta producción de carácter artístico y experimental, tenemos que señalar que aun antes de la década de los cincuenta con posterioridad —hasta nuestros días— se han realizado trabajos de tipo informativo: noticieros y documentales tanto para el cine como para la televisión. Este tipo de experiencia, de carácter comercial, tampoco ha sido explorado a fondo. Estos trabajos, de ser recogidos, tendrían una significación de primer orden como documentos históricos. Pero, como estructuras dramáticas, como precedentes de una cinematografía nacional, no podrían ser considerados seriamente.

Los últimos trabajos de Cinelsa resultan bastante interesantes. Nos referimos a documentales como *El tratado que ningún panameño firmó* o *Energía soberana*, producidos y dirigidos por John H. Heymann. En estos trabajos, la misma temática impone un tratamiento menos dependiente.

Esta información escueta de la producción cinematográfica nacional no podría cubrir un tema tan importante como la historia del cine en Panamá. Ello, como señalamos, nos induce a otro tipo de consideraciones. Así como no ha existido una producción coherente a través de todos estos años, antes de 1972, tampoco la actividad cinematográfica, en su conjunto, ha sido objeto de una investigación seria y sesuda. Esa carencia se debe a diversas causas. La primera, y seguro la más importante, es producto de una especie de estado de inocencia de los panameños frente al fenómeno cinematográfico. ¿Qué queremos decir con esto? Vamos a abundar un poco en algunos detalles.

Inocencia es el estado del niño. Un niño aprende todo lo que se le enseña: aprende imitando. Se hace adulto a través de los mecanismos de aprendizaje establecidos para asegurar la cohesión y adaptación de todos sus miembros a la sociedad. Para nadie es un secreto, entonces, que los sectores dominantes, en posesión de los mecanismos de transmitir cultura, tratan de definir a toda costa las reglas del juego y establecer con exactitud lo que cada miembro de la sociedad debe aprender.

La escuela es precisamente eso: un excelente laboratorio en donde el individuo es sometido a un riguroso entrenamiento que no sólo le va a permitir dominar una determinada área de conocimientos y una tecnología, sino que, además, va a determinar los cómo, los cuándo y los porqué de ese conocimiento y esa tecnología en relación directa con los intereses del grupo social dominante.

Muchas veces nos presentamos como librepensadores: aseguramos que todas las ideas que tenemos en la cabeza son un simple producto de nuestra capacidad de razonar y de ser inteligentes. Pero, se sabe, se ha comprobado desde Aristóteles para acá, que todo pensamiento es producto de lo que hemos aprendido, de lo que nos han enseñado, en el lento pero se-

guro sistema que una sociedad ha establecido para adaptar al individuo y asumirlo como miembro.

¿Qué tiene esto que ver con el cine? El cine, además de arte, y por ser arte, transmite y generaliza conocimientos. Es, en el fondo, un mecanismo de educación masiva. Los panameños al enfrentar el cine desde un estado de inocencia, como simple espectador en busca de entretenimiento y sin ninguna actitud racional crítica, se convierte en víctima, se enajena. En Panamá —y en esto hay que prestar mucha atención— el público no ha creado el cine. Todo lo contrario: el cine ha creado al público. El cine ha condicionado los gustos e intereses del espectador.

Y lo que es más grave aún: ha contribuido a conformar su ideología. No en vano nuestro público cinéfilo —nuestro gran público— ignora el cine de arte y siente predilección por la violencia, la pornografía y la morbosidad. Y nosotros creemos que este cine —sin ser la causa motora principal— sí contribuye a generalizar algunos prototipos de delincuencia social.

Entonces, desde nuestro punto de vista, cualquier acercamiento objetivo a la historia del cine de Panamá tiene necesariamente que establecer un adecuado marco de referencia. Esa historia no puede de ninguna manera desligarse de nuestra condición de país dependiente, subdesarrollado y escindido culturalmente. Y esa historia, por supuesto, está ligada a los contenidos creados y desarrollados en los grandes centros desde el momento en que se asume y asimila sin decantación en las salas comerciales de Panamá.

De allí que nosotros afirmemos, sin ningún género de dudas, que la historia del cine en Panamá es la historia de la penetración cultural instrumentada por el colonialismo.

Esta afirmación, que podría verse como un exabrupto, constituye, a nuestro modo de ver y desde la perspectiva de un proceso de liberación nacional, el punto de partida de cualquier investigación seria sobre el cine en Panamá. Desentrañar los mecanismos que adoptó el cine desde que se introdujo la primera película en Panamá, tiene que ser parte importante de cualquier investigación futura. ¿Por qué? ¿Por qué razón ése tendrá que ser en el futuro el punto de partida para investigar esa historia?

Porque en sentido global y nada metafórico, el cine en lo que va del siglo, ha venido a sumarse al resto de los mecanismos implementados para preservar el *status quo*, el sistema de organización social establecido por las clases dominantes. Casi desde el nacimiento del cine, los productores capitalistas descubren las enormes posibilidades que tiene este instrumento para comunicar sus puntos de vista, para difundir y universalizar sus propias concepciones de la sociedad, para moldear la conciencia de las masas a favor de sus intereses de expansión colonial.

Porque colonialismo —y eso debe quedar claro— no sólo significa ocupación militar. También significa ocupación económica. Y todos sabemos que también quiere decir ocupación política. Pero esta ocupación —muchas veces solapada, encubierta, mimetizada— mejor conocida como dependencia, va mucho más allá del simple control de nuestro principal recurso económico, por ejemplo; va mucho más allá del constante saqueo de materias primas y el control del mercado interno; va mucho más allá de las presiones que inducen a sometimientos de estados considerados libres a los intereses globales del colonialismo.

Esta ocupación también se dirige al hombre. También ataca al individuo. Lo alcanza en su intimidad; lo reduce a víctima, lo automatiza. Lo acorrala allí, precisamente, en donde no tiene escapatoria: en su conciencia.

Estamos hablando, si se quiere, de domesticación, de un deterioro programado de la condición humana a través de los medios de comunicación de masas. Estamos hablando de una especie de látigo esgrimido por los modernos esclavistas que no deja marcas en el cuerpo sino en la mente de los hombres.

Y vamos a hacer énfasis en esta afirmación: la conciencia del hombre ha sido y es el objetivo natural de los medios de comunicación de masas. Esta ocupación de la conciencia se realiza cotidianamente y sin escrúpulos a través de diversos medios generadores y transmisores de cultura. Nadie ignora por ejemplo, el papel que han desempeñado los sistemas educativos

trasladados sin decantación de las metrópolis coloniales en estrecha ligazón con los préstamos de las llamadas agencias internacionales para el desarrollo. Para nadie es un secreto el peso específico que juega la copiosa literatura engendrada en los centros del colonialismo para ser difundida, sin ningún género de control, en nuestros países y que abarcan desde el texto universitario más sofisticado hasta el barato pasquín de Walt Disney o la tira de Mandrake el Mago en los periódicos.

Y ustedes, comunicadores, ¿qué no decir de las agencias internacionales de noticias, concebidas para uniformar la información, manipular a las masas y fortalecer el sistema internacional de opresión colonialista?

Estos condicionamientos están tan arraigados —han calado tan profundo— que, inclusive, sin quererlo, enseñamos la historia ceñidos a los esquemas extranjeros; hacemos periodismo a la manera de los norteamericanos; trabajamos la radio a la manera de Miami; hacemos televisión bajo los condicionamientos establecidos por los países coloniales.

De esta manera también el cine, al devenir en medio de comunicación de masas, probó con creces su eficacia y ha llegado a convertirse en el más depurado y sofisticado instrumento manipulador de la conciencia de los pueblos.

Para el Grupo Experimental de Cine Universitario —fundado en 1972— estos puntos de referencia han sido motivadores de su actividad cinematográfica. Desde su nacimiento —y basándose en estos principios coincidentes con los de liberación nacional— el GECU pudo establecer una estrategia para el desarrollo de una cinematografía nacional. Y para ello fue preciso establecer que no todo cine hecho en Panamá era o es nacional, sino arranca de un criterio de liberación e independencia nacional.

Así de sencillo, así de claro, sin preámbulos, sin mayores argucias intelectualistas, lo planteamos desde el primer momento. Simplemente tratábamos y tratamos de superar el estado de inocencia, la actitud acrítica y el deslumbramiento diletante frente a las más pervertidas corrientes cinematográficas puestas en boga por el colonialismo.

Nosotros, desde aquella ocasión, sostuvimos que a los esfuerzos de liberación nacional, planteados en el terreno económico y político, habría de corresponder una actitud de liberación en el terreno de la cultura. Nosotros planteábamos y aún planteamos que no pueden darse los unos sin la otra.

A partir de esta posición de principios se genera la actividad del GECU, y se establece, en consecuencia, una metodología de trabajo en dos direcciones: hacia la producción y hacia la educación del espectador panameño.

En primer término, no vamos a copiar las fórmulas conocidas; no vamos a seguir al pie de la letra la manera del cine tradicional, no vamos a imitar los esquemas de realización del colonialismo. Se trata desde entonces de iniciar la búsqueda de un lenguaje cinematográfico original a partir de los contenidos de nuestra realidad y de las expresiones singulares de nuestra cultura. Este cine tendría que reflejar lo que somos como pueblo, nuestro estilo de vida y nuestra singularidad histórica. Cine nacional sería y es para nosotros aquel que, partiendo de una investigación de la realidad, contribuya a afianzar los valores originales de nuestra cultura y se desarrolle a partir de los imperativos históricos de liberación nacional.

Esta claridad de objetivos implica, para nosotros, el empleo de un método, el desarrollo de la actividad cinematográfica por etapas. Ese método es producto de la certeza de que, como intelectuales, como hombres sujetos a la escolaridad tradicional y a diversas influencias, incluida la del cine, hemos sido manipulados y nuestras concepciones del arte y de la vida no son absolutamente, históricamente, correspondientes con las de esa cultura raizal de nuestro pueblo. Como intelectuales hemos estado sometidos a la influencia directa de sistemas escolares ideológicamente comprometidos con las metrópolis coloniales. Como cineastas hemos estado bajo la influencia del cine universalizado por Hollywood.

Enfrentar esa influencia y esas deformaciones propias del sistema establecido no es tarea fácil. Y por ello, dispusimos de un método. Trabajar, en una primera etapa, cine documental. Documentar la realidad, investigarla, reconocer en nuestro pueblo su capacidad de generar cultura. Eso significa enfrentar los acontecimientos sin preconcepciones formales,

indagar con la cámara y el equipo de sonido las maneras como nuestro pueblo se expresa, su estilo, su manera de comportarse.

Este método nos pondrá en condiciones de enfrentar, con posterioridad, otras alternativas creadoras más complejas. Esa investigación nos podrá en condiciones de pasar al cine argumental con la certeza de saber cómo el pueblo habla, actúa y genera cultura.

Desde 1972 a esta fecha hemos realizado 30 documentales. *Canto a la patria que ahora nace; 505; Ahora ya no estamos solos; Ligar el alfabeto a la tierra; Compadre, vamos pa'lante; Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos; Mi pueblo habla, mi pueblo grita; Bayano ruge; Soberanía; La canción de nosotros; María; ¿Qué está haciendo el lobo?; Hombre de cara al viento, y Una Bomba a punto de estallar* son algunos títulos de la producción total del GECU. Todos ellos están orientados bajo estas premisas: investigar la realidad y expresar cinematográficamente la alternativa histórica de nuestro pueblo en el marco de la liberación nacional.

Esta posición de principios no implica necesariamente sectarismo. Tampoco implica exclusivismo y negar la posibilidad de que otros sectores empiecen a desarrollar una experiencia cinematográfica. El hecho cultural permite enfrentamientos creativos de la más desigual naturaleza y muchas opciones de contenido y forma. Se pueden trabajar cortos, medios y largometrajes. Se pueden trabajar diversas temáticas. Se pueden realizar documentales, noticieros y cine argumental. Pero, para los propósitos de una cinematografía nacional, todos y cada uno de esos materiales deben estar signados por la necesidad de elevar la personalidad cultural de Panamá a partir de sus rasgos definitorios. Lo que queremos decir, en pocas palabras, es que no podemos hacer cine guiándonos, por ejemplo, por los modelos de Hollywood. No podemos hacer cine pensando en caracterizaciones estereotipadas por el cine procedente de las metrópolis. No podemos hacer cine panameño en función de precedentes establecidos por Marlon Brando o Diana Ross.

La otra dirección de la actividad del GECU, y que empieza a tomar forma recientemente, está relacionada con la necesidad de educar al espectador panameño y crear otras alternativas a la difusión del cine. Nosotros sabemos que el cine está sujeto, en nuestro país, a una política de monopolio. Las transnacionales del cine controlan la mayoría de las salas comerciales y las utilizan abiertamente para deformar la conciencia de las masas. Esa situación la empezamos a enfrentar a través de la organización de una red nacional de cineclubes que, progresivamente, deben conducir a la creación de un circuito nacional de difusión en 16 milímetros que nos ponga en condiciones de discutir los problemas del cine con diversos sectores de la sociedad panameña. También y en forma paralela editamos una revista especializada (*Formato 16*) para apoyar la tarea de educación cinematográfica que hemos iniciado.

Esta es, a grandes rasgos, una visión de los problemas del cine en Panamá. Estos puntos de vista deben servirnos para profundizar nuestro interés por el cine y deben crear suficiente motivación como para investigar a fondo las maneras y procedimientos empleados por las productoras transnacionales desde el momento en que empezaron a introducirse en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX. Ése tendría que ser el punto de partida para iniciar una investigación seria de la historia del cine en Panamá.

Monografía del cine panameño*

Yo creo que hemos demostrado lo que queríamos inicialmente: el pueblo puede hacer cine, el cine no es facultad exclusiva de Hollywood y los países colonialistas. Es por eso que nuestra principal preocupación ha sido documentarnos sobre la realidad de nuestro pueblo, testimoniar como se expresa, como actúa en lo cotidiano.

Pedro Rivera, fragmento de una entrevista aparecida en *Imagen*, núm. 4, Panamá, agosto de 1977.



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 se han realizado treinta 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 arrasó con los elementos culturales autóctonos, e impuso patrones culturales foráneos, ha frenado el afianzamiento y desarrollo de una auténtica cultura nacional en los pueblos de América Latina. Panamá en este sentido, no constituye una excepción.

Panamá es un país con catorce 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. Es así que 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

* Sección de Cine Latinoamericano y del Caribe, Cinemateca de Cuba.

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 film marca la dirección que debe seguir el desarrollo de esta cinematografía nacional: he ahí su importancia.

El trabajo de realización de films 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 proposiciones 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: 130 000 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 films 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 films 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 Univeristario 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.

Filmografías del GECU



Título: *Ahora ya no estamos solos*. Año: 1973. Categoría: MM documental. Metraje: 604 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 55 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU). Dirección: Pedro Rivera, Enoch Castellero. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Edición: Enoch Castellero.

El documental trata sobre la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas que por primera vez se reunió en Panamá, en marzo de 1973, para discutir problemas concernientes a la paz y seguridad del país. En esta reunión se denuncia la política colonialista que ha desarrollado Estados Unidos en la llamada Zona del Canal de Panamá. Esta situación tiene su origen en la firma del tratado Hay-Bunreau-Varilla de 1903 y representa la contradicción fundamental entre Panamá y los Estados Unidos, a lo largo de todo el siglo XX.

Premios: Copa Nieve Azul, otorgada por la Unión de Periodistas de la URSS, exaequo con los films *Canto a la patria que ahora nace*, *Ligar el alfabeto a la tierra* y *¡Viva Chile, mierda!*, en el Festival Cinematográfico de Tashkent, URSS, 1976.

Título: *Un año después*. Año: 1973. Categoría: MM documental. Metraje: 494 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 45 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Edición: Enoch Castellero.

Después de un año de creación de la Asamblea Nacional de Representantes de Corregimientos (1972) nueva estructura de poder creada por el gobierno, se han producido cambios en el país. El documental registra las transformaciones más significativas, así como el método de trabajo de este organismo: las giras de consulta, organizadas por el Consejo de Legislación, en las que se discuten métodos elementales de organización popular a nivel de las comunidades. También se ofrece un paralelo entre la vida del campo y la ciudad.

Título: *Aquí Bayano cambió la producción*. Año: 1975. Categoría: MM documental. Metraje: 604 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 55 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez; Color: b/n. Música: Luis Franco, Anselmo Mantovani, Aquiles Ponce, Guillermo Franco. Edición: Pedro Rivera.

El documental recoge una de las tareas fundamentales que Panamá, como país subdesa-

rollado y dependiente, se propone realizar dentro del actual proceso revolucionario: la conquista y transformación de la parte oriental del país, durante muchos años virgen e inexplorada. La hidroeléctrica del Bayano es uno de los proyectos clave de este proceso. La creación de un lago artificial posibilita el desarrollo del proyecto integral agroindustrial. El film muestra estos acontecimientos de carácter económico, que sientan las bases reales para la liberación del país.

Título: *Aquí Bayano cambió: la quema*. Año: 1974. Categoría: CM documental. Metraje: 219 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 20 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Música: Luis Franco. Edición: Enoch Castellero.

El documental es una síntesis de la primera etapa del proyecto para el desarrollo integral del Bayano, que ocurre en la parte oriental del país, antes una selva virgen, inexplorada. La necesidad de electrificar el país plantea, ante los altos costos producto de la crisis mundial del petróleo, la utilización de los recursos naturales. La construcción de la hidroeléctrica y la creación de un lago artificial se convierte en el objetivo fundamental. Tala, limpieza y quema de hectáreas, la mayor en la historia del país, es el primer paso de este proceso, que abre una brecha hacia el futuro.

Título: *Bayano: prioridad uno*. Año: 1975. Categoría: LM documental. Metraje: 658 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 60 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Gerardo Vallejo y Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Gerardo Vallejo, Fernando Martínez. Color: b/n. Edición: Gerardo Vallejo y Pedro Rivera.

La crisis mundial afecta, en todos los órdenes, el esfuerzo que se realiza en la región del Bayano, vasta zona destinada a convertirse en un gigantesco polo de desarrollo. El gobierno nacional efectúa una reunión de emergencia en el área y toma medidas urgentes. La película muestra lo que es una reunión de estado, desde adentro, en la misma medida en que va revelando el esfuerzo y sacrificio de los trabajadores, las comunidades del área y la Guardia Nacional, convertida ahora en un brazo más de la producción.

Título: *Bayano ruge*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 219 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 20 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez, Reynaldo Holder, Javier Medina. Color: b/n. Música: Luis Franco. Edición: Pedro Rivera.

Con un acontecimiento de gran importancia para la vida económica del país —el cierre de las compuertas de la hidroeléctrica del Bayano— el documental expresa la importancia del nexo entre las batallas económicas y las batallas políticas.

Título: *Bienvenidos novatos*. Año: 1974. Categoría: CM documental. Metraje: 274 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 25 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Enoch Castellero, Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero. Color: color. Edición: Enoch Castellero.

Se muestran las fiestas de novatos que se celebran todos los años en la universidad, las que adquieren dimensiones de un carnaval. El estudiantado se suma a las festividades, sin olvidar la lucha por la independencia que libra actualmente su pueblo.

Título: *Una bomba a punto de estallar*. Año: 1977. Categoría: CM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Luis Franco. Guión: Luis Franco. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Edición: Luis Franco.

El film registra una encuesta realizada en la ciudad de Panamá, que recoge diferentes opiniones acerca del nuevo tratado del Canal de Panamá. El Canal ha centralizado históricamente toda la actividad económica del país.

Título: *Una canción a los mártires*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 22 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 2 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Anselmo Mantovani. Guión: Anselmo Mantovani. Fotografía: Fernando Martínez. Color: b/n. Música: Pablo Milanés. Edición: Anselmo Mantovani.

Una canción a los mártires es un canto al hombre nuevo, a la patria y a los mártires que lucharon por su independencia.

Título: *La canción de nosotros*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 219 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 20 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Luis Franco. Fotografía: Fernando Martínez. Color: b/n. Música: Conjunto Protesta de Viejo Veranillo. Edición: Luis Franco.

Este film representa un aporte en el proceso de rescate de los verdaderos valores culturales del pueblo panameño. La canción de nosotros, es la canción espontánea, la que surge en los barrios populares de la capital, producto de la necesidad de expresión de sus creadores, que a través de la música reconstruyen y narran sus conflictos. *La canción de nosotros* constituye un testimonio político y una importante experiencia en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico acorde con la realidad panameña.

Premios: Primer Premio El Chamán de Oro, exaequo con *Historia de un soldado sin ejército*, de Sergio Cambefort, en el Primer Festival Latinoamericano de Cortometrajes de San José, Costa Rica, 1977. Diploma de Honor, conferido por el Comité Soviético por la Paz, Festival Internacional Cinematográfico de Moscú, URSS, 1977.

Título: *Canto a la patria que ahora nace*. Año: 1972. Categoría: CM documental. Metraje: 55 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 5 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Colectivo del GECU. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Material de archivo. Color: b/n. Edición: Enoch Castellero.

Trata sobre la agresión yankee a Panamá en el mes de enero de 1964, en que tropas del ejército norteamericano, acantonadas en la zona del Canal, responden con las armas a las peticiones de los estudiantes panameños de que la bandera de Panamá ondease junto a la de los Estados Unidos en esa faja de terreno. Veintiún muertos y más de quinientos heridos, es el saldo de este hecho. La narración del documental es el poema que el poeta nacional, Pedro Rivera, compone a raíz de este genocidio.

Título: *Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos*. Año: 1976. Categoría: MM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez, Javier Medina. Color: color. Música: Luis Franco, Anselmo Mantovani, Franz Gutiérrez, Virgilio Ortega, Dirk Ortega, Elpidio Mora, Víctor Medina. Edición: Pedro Rivera.

La solidaridad hacia la lucha que libra Panamá y la identidad de los pueblos que se enfrentan a un enemigo común, se expresan en este documental, que recoge la visita a Cuba del general Omar Torrijos. Este contacto entre hombres del presente se convierte en un encuentro simbólico de una historia con precedentes comunes: el de Antonio Maceo, héroe de la primera independencia de Cuba, con Victoriano Lorenzo, mártir contemporáneo de la lucha del pueblo panameño.

Título: *Compadre vamos pa'lante*. Año: 1975. Categoría: MM documental. Metraje: 549 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 50 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Gerardo Vallejo. Guión: Gerardo Vallejo. Fotografía: Gerardo Vallejo. Color: b/n. Música: Toñito Vargas y Juan Andrés Castillo. Edición: Gerardo Vallejo.

El documental trata sobre el proceso de desarrollo de la comunidad de Coclesito, una comunidad marginada en las montañas del país, que comienza a incorporarse a la vida na-

cional, a construir su propio destino, ante las nuevas perspectivas que le ofrece el actual proceso revolucionario.

Título: *Hombre de cara al viento*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez, Reynaldo Holder. Color: color. Música: Anselmo Mantovani, José Cedeño hijo y Luis Franco. Edición: Pedro Rivera.

Este documental está dedicado a Manuel Tito Benitez, brigadista voluntario de la Federación de Estudiantes de Panamá, muerto en un accidente ocurrido cuando realizaba trabajo voluntario en la apartada región de Coclesito. El film registra esta experiencia y testimonia el esfuerzo y combatividad de los estudiantes, en la lucha de liberación nacional.

Título: *Ligar el alfabeto a la tierra*. Año: 1975. Categoría: CM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez. Color: b/n. Música: Toñito Vargas, Agustín Rodríguez y Quique Subía. Edición: Pedro Rivera, Gerardo Vallejo.

La campaña de alfabetización en los asentamientos campesinos del país, sirve para investigar visualmente las profundas contradicciones en el seno de la sociedad panameña y el carácter que debe asumir la educación en un país subdesarrollado y dependiente.

Título: *María*. Año: 1975. Categoría: CM documental. Metraje: 55 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 5 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez, Reynaldo Holder. Color: b/n. Música: Víctor Jara. Edición: Pedro Rivera.

Dentro del marco del proceso revolucionario que se desarrolla actualmente en Panamá, la educación es una de las tareas fundamentales. La escuela primaria de una comunidad campesina, sirve para ilustrar las condiciones de vida en que aprenden los niños, así como una nueva actitud ante la enseñanza.

Título: *El más opresor*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 165 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 15 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Anselmo Mantovani. Fotografía: Anselmo Mantovani. Color: b/n. Edición: Anselmo Mantovani.

Se ofrece información sobre las diferentes intervenciones del imperialismo yankee en Panamá. 1902: asesinato del líder guerrillero Victoriano Lorenzo. 1925: se produce el movimiento inquilinario. 1960: asesinato del dirigente obrero de las bananeras, Rodolfo A. Delgado. 1964: masacre de estudiantes y obreros. El documental utiliza canciones que narran los acontecimientos, fotos fijas de la época y dibujos que ubican los hechos.

Título: *Mi pueblo habla, mi pueblo grita*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 219 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 20 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Reynaldo Holder. Guión: Reynaldo Holder. Fotografía: Reynaldo Holder, Enoch Castellero. Color: b/n. Música: canción *Que se vayan ellos*, cantada por Sandra Cumberbach. Edición: Reynaldo Holder, Pedro Rivera.

La huelga declarada en marzo de 1976 por los ocupantes norteamericanos del Canal impide el tránsito de las naves creando una seria crisis. Los obreros panameños de la zona se niegan a participar en la huelga. El 4 de julio se celebra el bicentenario de la independencia de los Estados Unidos. Tales son los acontecimientos registrados por este documental. Estos hechos se entrelazan con la situación actual del país, ante la posibilidad de un nuevo tratado sobre el Canal y una época de inestabilidad económica y política para el imperialismo norteamericano. El film es un homenaje a la combatividad y a la organización de la juventud y del pueblo panameño en general.

Título: *Noticieros 1, 2 y 3*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 527 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 15 minutos c/u. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez. Color: b/n. Música: Luis Franco. Edición: Pedro Rivera.

Al margen de los sensacionalismos y deformaciones habituales, con un nuevo sentido de interpretación de la realidad, estos tres noticieros, recogen las noticias de la actualidad, con el objetivo de profundizar en sus raíces históricas, sus consecuencias y repercusión futura.

Título: *Panamá, Salsa 74*. Año: 1974. Categoría: MM documental. Metraje: 527 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 48 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera, Enoch Castellero. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero, Héctor Vernaza, Fernando Martínez, Cirilo McBarnet. Color: color. Edición: Enoch Castellero.

Todos los años Panamá celebra carnavales en los que el pueblo participa con entusiasmo. En los celebrados en 1974, el gobierno revolucionario panameño se planteó elevar el nivel de participación del pueblo, a través de las Juntas Comunales. A la alegría habitual se añade también ahora el sentido de la responsabilidad.

Título: *¿Qué está haciendo el lobo?* Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 351 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 32 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez, Enoch Castellero, Anselmo Mantovani y archivo. Color: b/n. Música: (musicalización) Rafael Guiraud, Anselmo Mantovani. Edición: Pedro Rivera.

El film constituye un llamado a la conciencia nacional frente al imperialismo norteamericano y sus aliados internos. Se analiza la esencia del intento golpista de enero de 1976, conocida como el "patronazo" y los disturbios que le precedieron en septiembre, encaminados a desestabilizar el proceso revolucionario y a hacer fracasar las actuales negociaciones entre Panamá y los Estados Unidos.

Título: *505*. Año: 1973. Categoría: CM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera, Enoch Castellero. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Edición: Enoch Castellero.

En 1972 se inicia en Panamá un proceso electoral para escoger la nueva Asamblea, cuyos legisladores serán, por primera vez, auténticos representantes del pueblo. Se entrevista a campesinos, obreros e indígenas para conocer sus criterios acerca de este proceso. Se analizan sus perspectivas, así como la realidad social y política del país, tales como los problemas derivados de la penetración imperialista y el sistema colonial impuesto a la llamada Zona del Canal.

Título: *Soberanía*. Año: 1975. Categoría: CM documental. Metraje: 55 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 5 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Fotografía: Fernando Martínez. Color: color. Música: canción *Dame lo mío*, de Gloria Martín. Edición: Pedro Rivera.

Panamá organiza por primera vez un concurso de pintura cuyo tema es la soberanía panameña en la zona del Canal. *Soberanía*, no trata simplemente sobre la pintura panameña, es también un film sobre la lucha por la independencia a lo largo y ancho del país.

Premio: Premio Liga de Amistad con los Pueblos en el Festival Internacional de Documentales y Cortometrajes de Leipzig, 1975.

Título: *Trapichito (Kri ivi hugra)*. Año: 1976. Categoría: CM documental. Metraje: 329 m. Milimetrage: 16 mm. Duración: 30 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Anselmo Mantovani. Guión: Anselmo Mantovani. Fotografía: Ansel-

mo Mantovani. Color: color. Música: conjunto Gnobe. Edición: Anselmo Mantovani.

En el proceso actual del desarrollo económico de Panamá, se plantea la necesidad de incrementar la producción colectiva en las áreas más marginadas del país. La zona indígena de la provincia de Chiriquí, al noroeste del país, es un ejemplo de ello. El film muestra el proceso de incorporación del trapiche casero a las comunidades de los indios guaymés.

Título: *Unidos o dominados*. Año: 1975. Categoría: CM documental. Metraje: 165 m. Milimetraje: 16 mm. Duración: 15 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Gerardo Vallejo. Fotografía: Gerardo Vallejo, Fernando Martínez. Color: color. Edición: Gerardo Vallejo.

Panamá emprende una campaña con el propósito de lograr apoyo internacional en su lucha de liberación. Con este fin, tres presidentes latinoamericanos, Carlos Andrés Pérez (Venezuela); Rodolfo López Michelsen (Colombia) y Daniel Odúber (Costa Rica), se reúnen con el jefe de estado panameño, general Omar Torrijos, para llegar a acuerdos en torno a problemas de interés común. Los presidentes latinoamericanos testimonian su solidaridad con la causa panameña. La reunión se celebró en la ciudad de Panamá en febrero de 1974.

Título: *Velada velada*. Año: 1974. Categoría: CM Ficción. Metraje: 224 m. Milimetraje: 16 mm. Duración: 20 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Sara Maldoror, Pedro Rivera. Argumento: Basada en un cuento de Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero, Fernando Martínez. Color: color. Música: Luis Franco. Edición: Pedro Rivera. Intérpretes: Esperanza Salazar y el grupo de estudiantes de V Año del Instituto Nacional de Panamá.

El film narra las experiencias de un joven estudiante, que se siente atraído por una de sus profesoras.

Título: *¡Viva Chile, mierda!* Año: 1973. Categoría: CM documental. Metraje: 241 m. Milimetraje: 16 mm. Duración: 22 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera y José de Jesús Martínez. Guión: José de Jesús Martínez. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Música: Manuel Zárate. Edición: Enoch Castellero.

Este film recoge las manifestaciones de las organizaciones de masas y del gobierno nacional, en repudio al golpe de estado ocurrido en Chile el 11 de septiembre de 1973. Se hace homenaje a Salvador Allende, a Víctor Jara, a Pablo Neruda y se testimonia la solidaridad para con el pueblo chileno.

Título: *Who is Peter?* Año: 1974. Categoría: CM documental. Metraje: 55 m. Milimetraje: 16 mm. Duración: 5 minutos. Producción: Grupo Experimental de Cine Universitario. Dirección: Pedro Rivera. Guión: Pedro Rivera. Fotografía: Enoch Castellero. Color: b/n. Música: canción *The other of the sea*, de Gloria Martín. Edición: Pedro Rivera.

La estructura narrativa de este documental se basa en la canción homónima de la venezolana Gloria Martín. Se muestran imágenes de la vida cotidiana en Estados Unidos, en contraposición con la guerra en Vietnam y su secuela de crímenes.

PERÚ



El proceso peruano y el cine peruano*

Nora Izcue



En el año 1968, insurge en el Perú un gobierno militar que inicia un proceso de transformación de la posesión de los medios de producción en algunos campos de la actividad económica. Los hechos más significativos: nacionalización del complejo petrolífero hasta entonces en manos de la IPC, subsidiaria de la Standard Oil, la reforma agraria, la Ley General de Industrias, la Comunidad Industrial, la Ley de Telecomunicaciones, la reforma de la prensa, la Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica, etcétera.

Este conjunto de medidas que indudablemente producen fuertes cambios en nuestra sociedad, sin embargo, tan sólo golpean los intereses de los terratenientes imperialistas y gran burgueses sin profundizar en la expropiación de estas fuerzas enemigas del pueblo; concediendo sí, ciertos resquicios democráticos que permiten un alza del movimiento popular.

Tanto el final del gobierno del general Velasco (llamado la primera fase) como en la actual etapa (segunda fase) presentan como característica principal una alianza de fuerzas burguesas reaccionarias donde se mezclan intereses intermediarios y burocráticos que aíslan a los sectores nacionalistas y radical-burgueses, revistiendo esta última fase una mayor gravedad.

Es por esto, que la Ley del Cine que inicialmente generara tantas expectativas en el gremio cinematográfico, va a ser mediatizada tanto por permitir que el dominio de los intereses imperialistas se mantengan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas, como por los intereses burocráticos que controlan el cine nacional.

Es debido a la conciliación permanente con las fuerzas opresoras que el reformismo emprendido por el actual gobierno de las Fuerzas Armadas se encuentra al borde de una coyuntura marcada por una crisis económica capitalista de país atrasado y dependiente del imperialismo yanqui. Por esto, las libertades sindicales y políticas del pueblo peruano, sus derechos democráticos, están siendo afectados, y, por ende, la capacidad de creación y difusión en la obra de los trabajadores peruanos del arte, la cultura y los medios de comunicación. Es en este marco actual, donde los cineastas peruanos debemos batallar.

* Ponencia presentada durante el Congreso del FIAF, celebrado en México en 1976.

La ley de cine

El 28 de marzo de 1972 se promulga la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica del Perú, decreto-ley núm. 19327. Como su nombre lo indica, su carácter es netamente industrial. El principal incentivo de esta ley —aparte de ciertas ventajas tributarias y arancelarias— radica en el régimen de obligatoriedad de exhibición que establece para las películas nacionales. Se crea una Comisión de Promoción Cinematográfica, Coproci, la cual selecciona las películas para otorgarles dicha obligatoriedad; con ella, los largometrajes calificados recaudan el total de los impuestos de taquilla para sus productores, los cortometrajes el 25% y los noticieros el 10%.

¿Quiénes auspiciaron el decreto-ley 19327 y qué organismos se relacionan con él y con la cinematografía peruana?

El DL 19327 es auspiciado por la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú, organismo patronal que agrupa a los empresarios de la producción en cine. Dicha asociación venía trabajando el proyecto de ley desde el gobierno de la primera junta militar presidida por Pérez Godoy; con el gobierno del presidente Belaúnde, tratan de sacarla en el Congreso, pero es recién con el actual gobierno de las Fuerzas Armadas que logran su objetivo. Sus representantes participaron directamente en la redacción de dicha ley.

El DL 19327 nace en el interior del sector industrial, el cual se inserta dentro de la tendencia desarrollista de ciertos sectores del gobierno que pugnan con tendencias reformistas más avanzadas. El sector Informaciones, con el Sistema Nacional de Información, Sinadi, dentro del cual se encuentran: la Oficina Central de Información, OCI; la Comisión de Promoción Cinematográfica, Coproci, y la Junta de Supervigilancia de Películas, es uno de los sectores más reaccionarios del gobierno con importantes lazos tanto con la Marina como con el Ministerio del Interior.

El control del cine que nuestro pueblo ve se da en dos niveles: la Coproci, que califica las películas nacionales para la obligatoriedad de exhibición, y la Junta de Supervigilancia de Películas que califica para su pase a la distribución a las películas extranjeras.

La cinematografía peruana a partir del DL 19327

Distribución y exhibición: en nuestro país, la estructura del cine tiene un acento que la caracteriza como estructura de comercialización de un producto surgido de la producción monopolista yanqui, y esa comercialización y esa necesidad de consumo de ese cine desarrollada en el pueblo peruano, no corresponde para nada al desarrollo de las propias fuerzas productivas en el país.

La dominación es ejercida principalmente a través de la distribución cinematográfica en manos del imperialismo. La Cámara de Importadores y Exportadores que integra a las empresas norteamericanas: Twenty Century Fox, Metro Goldwyn Mayer, Cinema International Corporation y unas cuantas más, es la que domina principalmente el mercado. Luego viene la Asociación de Distribuidores Nacionales en la cual, manejadas por testaferros, aparecen sin nombre propio la RKO Radio I, Radio II y Radio III. Por último existe la Asociación de Distribuidores Peruanos que representa los débiles intereses burgueses nacionales, y que apenas logran el 12% del mercado.

En la exhibición, el control se produce a través de dos organizaciones: la Corporación Nacional de Exhibidores, Conaexi, que contiene los intereses imperialistas y maneja las mayores cadenas de exhibición cinematográfica del Perú, y la Asociación de Exhibidores Nacionales que representa los intereses menores. La tendencia en la exhibición va a la quiebra de los cinemas periféricos de pequeña capacidad y en cambio, a la apertura de salas de mayor ingreso de público y mayor costo de entrada. El sistema que regula el cambio de pelícu-

las, pertenece también al imperialismo, siendo el estado simplemente un cómplice que fiscaliza la parte que le toca en la taquilla.

Producción: La producción cinematográfica peruana ha repetido insistentemente el esquema de supeditación a los intereses imperialistas. Desde los primeros intentos de hacer cine en la preguerra, fracasa justamente al llegar la desaparición de la materia prima. Con el advenimiento de la televisión, la tendencia consumista que el imperialismo alienta, encuentra entusiasta respuesta en los productores peruanos que se dedican a desarrollar el cine publicitario.

Son estos mismos productores y además algunos financistas que ven la forma de lucrar, de ganar dinero con poca inversión en la cinematografía, los que sustentan mayoritariamente el nuevo cine salido al amparo de la 19327.

La prioritaria producción de cortometrajes producidos bajo el concepto de menor esfuerzo y mayor ganancia económica, ha creado una especie de semindustria o industria parasitaria que no permite cimentar las bases de un sistema industrial donde se trabaje de una forma más permanente, más estable, más orgánica.

Para conseguir la Obligatoriedad de Exhibición, se realiza un cine "a la medida de la Coproci", un cine que podríamos caracterizar por algo que podría llamarse "aseado", "lavado" y ambiguo.

En el conjunto de las expresiones en la comunicación a partir del actual gobierno, apenas han constituido el intento de la lucha de los sectores populares por ampliar los resquicios democráticos que le dejan. Es así que los organismos controlistas, que los intereses burocráticos reaccionarios están asentados en el sector de Comunicaciones, y el cine sufre también estas contradicciones.

Unos pocos intentos de realizar un cine comprometido con nuestra realidad social, surgen dentro de algunos organismos estatales como es el caso de: *Runan caycu*, *Huando tierra sin patrones* y *Niños Cusco*, producidos por el Sistema Nacional de Movilización Social, Sinamos. Estas películas se encuentran actualmente bloqueadas aunque no cuentan con una censura "oficial". Al formarse el Sinadi, la posibilidad de los sectores estatales y paraestatales de realizar cine es recortada al pasar a este organismo el control de todo lo relacionado con el estado.

El cine en 16 mm se implementa muy gradualmente como una opción contra el dominio en la producción. Sin embargo, a pesar de haber algunas películas interesantes, no encuentra todavía los canales de difusión y recuperación económica que permitan su desarrollo.

El trabajador en la producción cinematográfica del Perú

A los trabajadores en la producción cinematográfica peruana se les puede situar en cuatro grupos:

Los trabajadores permanentes o estables que trabajan en empresas privadas de producción. Estas empresas se caracterizan por haber evadido la Ley de Comunidades Industriales desdoblando en dos y hasta tres razones sociales la misma empresa. Sus trabajadores se ven obligados generalmente a desempeñar multiplicidad de tareas, sus remuneraciones económicas son bajas y no tienen injerencia alguna en los contenidos de las películas que realizan ni en las utilidades que éstas generan.

Los trabajadores eventuales: estos trabajadores se mueven dentro de un gremio que sufre el 60% de desempleo. Cuando son contratados, se les imponen por lo general condiciones totalmente desventajosas, no cuentan con beneficios sociales y no tienen estabilidad laboral.

Los realizadores o grupos de realización: estos grupos, formados a través de la misma praxis cinematográfica, están en su mayoría conformados en pequeñas empresas. Esto se debe al hecho de que la Ley de Cine otorga sus beneficios sólo a las empresas debidamente legalizadas. La situación de estos grupos, que pudieron significar una opción para el surgimiento de un verdadero cine nacional, se ve trabada por su falta de capacidad financiera y

por la discriminación de la cual se les hace objeto por parte de los productores dueños de la infraestructura, en la prestación de los servicios cinematográficos.

Los trabajadores estatales: cuya situación dentro de la cinematografía está prácticamente paralizada al pasar ésta a la OCI.

La respuesta a esta situación

A comienzos del año 1974, ante la inminente modificación del DL. 19327 por parte de la OCI y de los mismos representantes de la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú que elaboraron dicha ley, la gente de cine empieza a reunirse para estudiar el modo de participar en dichas modificaciones. Es así, que tanto los cineastas independientes, interesados en expresarse a través de un cine con contenido social, como los que laboran al amparo de una industria dependiente del imperialismo y los que laboran en el estado, empiezan a discutir su problemática y a definir las bases que conformarán posteriormente sus banderas de lucha. A la necesidad de nuclearse en una estructura orgánica, responde la formación del Sindicato de Trabajadores en la Industria Cinematográfica del Perú, Siteic. Cuya primera junta directiva juramenta el 26 de julio de 1974.

El Siteic

La conformación de este sindicato es muy especial pues en él se encuentran: directores, camarógrafos, sonidistas, guionistas, montajistas, laboratoristas, iluminadores, etc.; y en él están los trabajadores permanentes, eventuales, estatales y grupos de realización. El Siteic es reconocido oficialmente en el Ministerio de Trabajo el 12 de diciembre de 1974.

Alrededor del 80% del gremio cinematográfico peruano se agrupa en el Siteic, el exhaustivo análisis de su problemática le marca una clara línea clasista y antimperialista que adopta desde sus inicios. Su especial conformación permite una alianza donde los intereses reivindicativos económicos confluyen con intereses reivindicativos ideológicos y políticos, con intereses de reivindicación con la cultura.

Somos conscientes de que las mismas contradicciones del proceso peruano han hecho posible que ciertos sectores que se mantenían al margen de la política, se radicalizaran tomando posiciones que quizás en otra coyuntura no hubieran adoptado. Para muchos de los afiliados del Siteic, la toma de posición ha venido gradualmente a través de la misma lucha gremial. Es importante recalcar que la política propatrimonial del Ministerio de Trabajo que lo lleva a rechazar nuestro primer pliego de reclamos favoreciendo arbitrariamente a la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú y la posición que ellos representan, ha llevado a nuestros compañeros a definirse y templarse en la lucha, creándose claramente nuestra unidad con los cientos de sindicatos y organizaciones populares que luchan en pro de sus reivindicaciones y en contra de una política laboral que oprime cada vez más a nuestro pueblo.

Frente de Defensa de la Cinematografía Nacional

La necesidad de que el conjunto de los trabajadores del cine se alinen bajo las bases de una bandera de clase en la lucha antimperialista y de liberación, lleva al Siteic a la formación del Frente de Defensa de la Cinematografía Nacional. En él se reúnen cinco organizaciones: el Siteic; el Sindicato de Actores del Perú, SAP; la Federación de Trabajadores Cinematográficos del Perú, FetcinePerú, que agrupa a los trabajadores en la distribución y exhibición, federación a la cual se acaba de afiliar el Siteic; la Asociación de Trabajadores de la Cultura Cinematográfica, ATCC, que agrupa a críticos, profesores y cineclubistas, y la Asociación de Estudiantes y Egresados de Cine y TV de la Universidad de Lima, Acectel, único centro donde se imparte educación cinematográfica en nuestro país.

Declaración de principios del Frente de Defensa de la Cinematografía Peruana

- La lucha por la defensa de los intereses de los trabajadores cinematográficos de todos los sectores y por el desarrollo de una cinematografía integrada en una auténtica cultura y arte nacionales.
- Lucha contra la dominación y dependencia del imperialismo yanqui y por su expulsión de la cinematografía nacional así como de los medios de comunicación.
- Por la promulgación de una Ley General de la Cinematografía elaborada con la participación democrática de los trabajadores, que asegure la expresión de los verdaderos intereses nacionales y populares.
- Lucha por el libre acceso de los trabajadores cinematográficos y el pueblo a la financiación, producción, distribución, exhibición, cultura y educación cinematográficas.
- Lucha por la libertad de expresión popular en la cinematografía y en los medios de comunicación y contra las formas autoritarias de control y censura.
- Lucha por la representación de los trabajadores cinematográficos en los organismos estatales del sector.
- Lucha por el desarrollo de una producción, distribución, exhibición, educación y cultura cinematográficas orientadas hacia la liberación de los pueblos de América Latina.
- Lucha por el derecho democrático a la participación popular en los medios de comunicación.
- Por la solidaridad con las luchas populares y por el respeto y aplicación del derecho de organización libre y democrática de todos los trabajadores.
- Por la solidaridad con las luchas de los trabajadores cinematográficos del Tercer Mundo y con la lucha de sus pueblos por su definitiva liberación nacional.

El Frente inicia en su conjunto una lucha que cuenta con importantes logros, como el de haber logrado sacar a la comisión que elaboraba la nueva Ley de Cinematografía en la OCI, a través de una intensa campaña de denuncias en los periódicos y organismos oficiales, conformándose una nueva comisión con la participación de los trabajadores. En dos paros decretados por FetcinePerú durante el año 1975, los cineastas, actores, críticos y universitarios participaron activa y conjuntamente con los trabajadores de las salas cinematográficas.

Cinematografía Peruana del Tercer Mundo

Siendo la tendencia actual la de reducir los márgenes democráticos obtenidos y ampliar el control autoritario sobre lo que se exhibe, siendo la posibilidad de expresión a través de esos mecanismos cada vez más dificultosa y encontrándose el imperialismo con toda su fuerza inserto en la distribución y exhibición cinematográficas, el Frente de Defensa del Cine Nacional da vida a la Cinematografía Peruana del Tercer Mundo. A través de ella, encontrarán canales de difusión tanto la cinematografía tercermundista la cual en su mayoría nos está vedada, como la naciente cinematografía nacional.

La opción liberadora

El cine latinoamericano se transformará, o no, con base en el avance de sus pueblos en la lucha por su liberación. La alternativa para el cineasta latinoamericano implica el contestar también cuál es el interés de cada uno de estos campos: el campo de las fuerzas democráticas y el campo de las fuerzas antidemocráticas. Y también contestar cuál es el interés del imperialismo yanqui respecto al espectador, y cuál es el interés del proletariado y el pueblo latinoamericano respecto al espectador latinoamericano.

Dentro de este contexto, la obligación de los cineastas será la de llevar la realidad al pueblo, devolverle una imagen de sus luchas, un reflejo de su propia condición de clase que

permita al hombre latinoamericano reconocerse a través de esa imagen que se le ofrece por su propia capacidad creadora y liberadora, por su propia fuerza estratégica, histórica e incontestable; y ese compromiso no reconoce géneros ni modos, a través de diferentes formas se dará en el cine, como principal compromiso, la ubicación social y política.

Damos así como alternativa al cine nacional, su inserción dentro de las luchas populares por su liberación.

Cómo se podrá dar ese cine

- Con un cine paralelo que contemple la posibilidad de producciones "no oficiales" con aprobación (o sin ella) de la OCI.
- Con la creación de cuadros cinematográficos compuestos por nuevos realizadores que trabajen con infraestructuras mínimas de producción.
- Con la lucha por conquistas legales democráticas y reivindicativas que eleven el nivel de conciencia de los trabajadores cada vez más organizados.

¿Es viable una industria local de cine?

Luis Antonio Rosario Quilés



Las primeras empresas productoras de cine en Puerto Rico, Sociedad Industrial Cine Puerto Rico, Tropical Film Company, Porto Rico Photoplays inician la producción de cine con el objetivo institucional corporativo de "competir en todos los mercados del mundo en un esfuerzo que constituya una fuente de ingreso para el país". De 1916 a 1920 estas compañías realizan varias películas, entre otras, *Por la hembra y el gallo*, *El milagro de la virgen*, *Paloma del monte*, *El tesoro del pirata Cofresi*, *Amor tropical*, que juzgando por los títulos se desprende una temática puertorriqueña que se explica por el hecho de que sus promotores fueron figuras muy importantes en el arte y la literatura, el pintor Julián Pueyo, los escritores Nemesio Canales, Antonio Pérez Pierret, Luis Lloréns Torres. No obstante los esfuerzos de los cineastas Rafael Cordero y Juan E. Viguí, no se alcanzó el éxito. Hecho que impidió la consistencia de producción que exige una industria. Para entonces no existía un contexto industrial desarrollado en el país y mucho menos recursos y facilidades técnicas, personal capacitado en la tecnología de producción de cine y una política pública de promoción que sentara las bases para el financiamiento y mercadeo del producto.

El cine es manifestación de cultura que proyecta una imagen nacional —tanto física como espiritual— dentro y fuera de sus fronteras. Es, además, una tecnología con viabilidad económica en virtud del amparo que significa el mercado local y el desarrollado mercado internacional. Es considerada una industria cuyo grado de elaboración tecnológica presume una economía en desarrollo y conlleva prestigio en las naciones del mundo. En la actualidad no existe una industria de producción cinematográfica en el país. No obstante, contrario al pasado, existen condiciones que propician su desarrollo.

Una industria de cine consiste en un esquema compuesto por entidades comerciales que, en conjunto, tienen la capacidad creativa y tecnológica de desarrollar y producir corto y largometrajes para el mercado local e internacional. Los proyectos fílmicos deberán tener un nivel de calidad técnica a nivel de la producción internacional, deberán tener, igualmente, significado para ese mercado. El interés que pueda tener una película puertorriqueña para el mercado local o regional será clave del éxito. En este sentido, hay dos sectores diferentes: 1) la fase de producción y 2) la fase de mercadeo. La primera incluye el aspecto creativo y desarrollo del proyecto, el aspecto de realización o filmación y la etapa final de edición y terminación. La segunda se refiere a la promoción y venta del producto, su distribución y

exhibición en los diferentes mercados.

En Puerto Rico existe una industria de la publicidad que ha conseguido desarrollar para su afianzamiento una plataforma o infraestructura de producción que le provee los servicios filmicos necesarios para sus cuñas comerciales. La continua premiación de su producto cinematográfico en festivales industriales evidencia el alto grado de calidad que ha alcanzado. La experiencia de servicios ha provocado el beneficio marginal de capacitar técnicos y personal ejecutivo y creativo. Igualmente, ha permitido, a las casas productoras, adquirir equipo y establecer facilidades técnicas de producción filmica. Por otro lado, la industria de la televisión y el teatro puertorriqueño han desarrollado talento artístico y elementos de producción que suplementan los recursos actuales. Todo esto pendiente de la apertura que promete la legislación que creó al Instituto Puertorriqueño de las Artes e Industria Cinematográfica (IPAC) de agosto de 1974, enmendada en 1978 para, entre otros fines, ubicarla bajo la dirección de la Administración de Fomento Económico y adicionar el medio de la televisión como materia de su jurisdicción (IPAC-TV).

Ciertamente, la legislación en torno al IPAC-TV es insuficiente para promover la industria de producción de cine. Aunque una implementación de la ley por los oficiales responsables de IPAC-TV menos restrictiva hubiera conseguido mayores logros. El organismo se ha limitado a realizar funciones de promoción para que los productores norteamericanos realicen sus proyectos en la isla. No obstante, desde hace casi dos años esta oficina no ha conseguido atraer ninguna producción y tampoco ha colaborado en ninguno de los proyectos filmicos realizado por los puertorriqueños desde su establecimiento. No le ha interesado las funciones de investigación y estudio para la creación de un sistema de servicios e incentivos concretos para la producción de cine en Puerto Rico. No ha diseñado un mecanismo de evaluación de proyectos interesados en los servicios o facilidades disponibles por el IPAC-TV. No ha concebido un esquema de financiamiento autosuficiente a través de impuestos sobre la exhibición de películas en nuestras salas o en la televisión del país. No se ha interesado en procurar alguna garantía de exhibición del cine puertorriqueño en las salas locales ni en la negociación de un convenio con las empresas distribuidoras que operan internacionalmente de manera que los inversionistas tengan probabilidad de recuperación y ganancia en el rico mercado mundial.

En vista de ello es necesario que el gobierno de Puerto Rico adopte una postura franca en relación al cine porque es una industria viable dado el contexto industrial de apoyo que cuenta el país, el desarrollo de facilidades y recursos tecnológicos, el personal artístico y técnico disponible en el sector privado de su economía. Las condiciones climatológicas y geográficas garantizan una buena logística de filmación. Tenemos un conveniente sistema de comunicación, transportación y facilidades de albergue y alimentación. Los recursos laborales no tienen los compromisos sindicales de los Estados Unidos. Por otro lado, si examináramos los recursos de producción en el sector público, confirmaríamos lo significativo que son para la producción de cine. Estos recursos se localizan en la División de Educación a la Comunidad, la televisora WPR y los presupuestos de los distintos programas de producción de materiales audiovisuales del Departamento de Instrucción Pública. Igualmente, existen recursos en la Universidad de Puerto Rico y otras agencias y departamentos con recursos de promoción y publicidad, inclusive, tecnológico como los existentes en la División de Medios Modernos de Comunicación del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Consideramos que es materia de política legislativa y ejecutiva reubicar estos recursos inutilizados y convertirlos en elementos de apoyo para la producción de cine. Conviene integrarlos a un esquema operacional con significado industrial. Será necesario crear un organismo gubernamental, que inclusive puede ser el IPAC-TV, que elabore la política de promoción concreta y ejerza una función de coordinación que equivalga a la centralización de los servicios y las facilidades. Muy importante es que la Junta de Directores de este organismo represente la comunidad industrial y artística del país, trabajadores y técnicos, organizaciones e instituciones de cultura y educación, asociaciones industriales y publicitarias, figuras destacadas del medio del cine y la televisión. Lo que no tiene sentido es que el IPAC-TV continúe

PUERTO RICO



sus funciones de manera deficiente. Sólo con una industria fortalecida se podría conseguir que los productores norteamericanos confíen sus proyectos millonarios a la ejecución *performance* de la infraestructura que podamos ofrecerle.

En este momento la industria del cine aportaría a la diversificación del cuadro industrial del país sin riesgo a la salud del medio ambiente que otras alternativas suponen. Es una opción real para nuestra economía y la promoción de Puerto Rico y su industria del turismo en el extranjero. La producción de cine tiene la particularidad de ofrecer una amplia distribución de los recursos económicos invertidos en la película. Es así porque cada proyecto filmico tiene sus propias exigencias en términos del lugar de filmación —“locación”— por lo que el presupuesto de gastos y empleos se tiene que invertir en esa localización. Lo que explica las gestiones infructuosas del IPACTV para traer a Hollywood a la isla donde los productores invirtiesen sus recursos de producción. Pero éstos no tienen seguridad ni la confianza necesaria para realizarlos bajo condiciones que les parecen subdesarrolladas. Por ello la aportación legislativa fundamental es aquella que al integrar los recursos establezca un fondo de financiamiento a través de las contribuciones por la exhibición de películas en las salas y en la programación de televisión y desarrollar así una plataforma de producción consistente. Estamos seguros que el mercado de exhibición local, que en 1978 consiguió atraer un público de 9 454 000 personas justifique esa inversión y que el mercado internacional garantice un buen margen de ganancias cuyas divisas fortalezcan nuestra economía. En última instancia, estamos proponiendo la sustitución de un cuadro burocrático que muy poco produce por una alternativa industrial que transformaría en valor económico nuestro talento natural. La acción renovadora que se sugiere tendría, sin duda alguna, un impacto psicológico positivo en nuestra sociedad que apenas goza de incentivos morales. Es nuestro deber aspirar al acceso a un medio de comunicación que tiene la virtud de devolverle al país su íntima imagen y sonido. Éste es el fundamento ideológico de una legítima política industrial con gran repercusión en la cultura puertorriqueña.

Alternativa para desarrollar un cine puertorriqueño

José García



Antes de comenzar a sugerir lo que a mi juicio podrían ser unas alternativas para desarrollar un arte cinematográfico puertorriqueño, deseo confesar con toda honestidad que no soy un teórico del cine, que soy un aprendiz del oficio. De hecho, estamos aquí reunidos por todo lo que nos falta por hacer y aprender. No existe en Puerto Rico un proceso formativo lógico para gente como ustedes y como yo, deseosos de participar en el crecimiento y desarrollo de una industria cinematográfica nuestra.

Como uno de los "tuertos en el país de los ciegos", mi experiencia se limita a la dirección de programas educativos para la televisión y media docena de documentales de temas históricos, en formato de 16 milímetros.

Mis trabajos valen quizá más que por su estilo y técnica, por haberse hecho a pesar de todo, porque se han comenzado y se han terminado. Para mí, lo más relevante de esta experiencia es que no tenemos que esperar a tener un millón de dólares para empezar a trabajar. Sólo hace falta una buena dosis de ilusión y la disposición a sufrir en el proceso de conseguir fondos, de aglutinar los recursos para terminar el proyecto y de enfrentarse a las críticas (a veces dolorosas) de todo el mundo.

En fin, que la piedra angular de cualquier proyecto de desarrollo para un cine puertorriqueño es el empeño y la tesón que pongamos en ello.

Pasaré ahora a considerar varios elementos por separado, insistiendo en que cada uno de ellos deberá lograrse concurrentemente en el futuro.

El factor económico y tecnológico

Del mismo modo que el desarrollo de un país depende en sumo grado de sus recursos económicos y el desarrollo de una tecnología eficiente para la producción, una industria de cine depende de estos dos factores.

El desarrollo del cine puertorriqueño depende desde ya, de que se logren financiar los altos costos de producción y posproducción que conlleva hacer una película.

Cuando hablo de financiamiento me refiero, por el momento, tanto a iniciativas privadas como a iniciativas institucionales; a gente que esté dispuesta a "invertir" en proyectos cinematográficos.

Claro está, para que podamos contar con personas o instituciones que hagan este tipo de inversión tenemos que lograr algo más que "compasión" de parte del prospecto inversionista.

Tenemos que convencerles de una de dos cosas: 1) de que tendrá ganancias económicas, en caso de que ésta sea su meta, o 2) que la película será tan buena que dará "prestigio" o nombre a su institución, lo que en definitiva es como invertir en relaciones públicas.

Para lograr cualquiera de estas dos metas hay que lograr dos objetivos adicionales: 1) hay que lograr mercadear nuestros futuros proyectos cinematográficos (logrando por ejemplo unos acuerdos con las firmas distribuidoras locales para que proyecten y mantengan en cartelera las películas y se logre recaudar en taquilla el monto de la inversión y 2) lo más importante de todo: ¡hay que hacer un buen trabajo!

Ni el financiamiento, ni el mercadeo de las películas podrá darse hasta que no hagamos un material de primera.

Lo que quiero decir es que nadie tiene que hacernos "el favor" de financiar, mercadear o ver nuestros proyectos sólo porque le demos pena. . . o porque sea un deber patriótico. . . o por cualquier otro criterio que no sea la calidad.

Es en este sentido que planteo la necesidad de alcanzar un dominio de la técnica, que abarca desde el conocimiento del lenguaje cinematográfico hasta las especializaciones técnicas de iluminación y edición.

Hasta el momento —salvo por varias honrosas excepciones— hemos visto desfilar como "puertorriqueñas" películas no sólo superficiales en contenido, sino realmente infantiles en el aspecto técnico.

Películas como *Machuchal en Nueva York* o *La historia de Toño Bicicleta*, que han tenido el efecto de cerrarnos unas puertas y hacernos incluso dudar de nuestros propios talentos y capacidades. Creo que estaremos de acuerdo en que *Dios los cría* vino a tiempo para salvarnos de la depresión, pues revela que hay una gente con preocupaciones, gente que está caminando en la dirección correcta. . . que conoce el lenguaje y las posibilidades del cine.

Planteo esto porque considero que el primer paso para mejorar la calidad de nuestros productos cinematográficos es la selección de temas, de argumentos maduros que respondan a las necesidades del cine. Tenemos que superar definitivamente la pretensión de que el personaje principal de nuestro cine sea la cultura puertorriqueña y no un señor o señora a quien le ocurre algo, un personaje que enfrente una situación X y vence o es vencido por ésta. El desarrollo dramático de esa historia tiene que estar necesariamente fundamentado en un conflicto, que es la médula de todo argumento.

No podemos continuar atados a nuestras viejas inseguridades, a nuestro "complejo de puertorriqueños". Somos puertorriqueños, e independientemente de que nos lo propongamos, nuestra cultura, nuestro modo particular de ver el mundo, saldrá como algo natural y lógico en todo lo que hagamos.

Aquí se estarán preguntando, ¿pero cómo vamos a lograr dominar una técnica de redacción de guiones y de producción de películas, si no tenemos taller, si no hay dónde aprender, si no hay dinero para empezar o ensayar y aprender? Parece un círculo vicioso, ¿no es así?

Bueno, no es que sean totalmente comparables, pero piensen en todos esos famosos pintores franceses que en su tiempo no tenían ni con qué comer, ni materiales adecuados de arte. . . y que a pesar de toda esta tragedia dejaron cientos de obras excelentes. Lo que quiero decir es que el proceso personal de mejorarse y desarrollarse es un proceso interno que requiere de estudio y trabajos continuos. . . y esto es una responsabilidad y compromiso que tenemos con nosotros mismos a pesar, o precisamente porque en este país a nadie —más que a nosotros— le importa si hacemos cine o no.

Pensemos en que el cine no es exactamente como las otras artes. El pintor, el escultor, el poeta trabajan solos. . . y su obra es suya, absolutamente suya. El cine es proyecto colectivo. Esto significa que aunque yo tenga un buen guión, si el productor no selecciona el talento y las localidades apropiadas, si el sonidista no sabe grabar en exteriores y el editor

echa al zafacón los mejores tiros. . . ; no hay salvación posible!

En cada etapa se puede desgraciar una película. ;Todos somos importantes!. . . pero todos queremos ser directores, y no me excluyo. Y esto parece de risa, pero son actitudes que tenemos que mejorar, actitudes que hacen de una sociedad donde el reconocimiento y los méritos se le otorgan a una persona, donde se pelea por el "estrellato" y no por la excelencia personal y colectiva.

Alternativas concretas

Forzado un poco a someter ideas para comenzar este proceso, me atrevo a sugerir —con cierto temor— de que se cree algún tipo de organismo. Digo con cierto temor porque cuando digo organismo sé que inmediatamente todo el mundo se va a imaginar tantos organismos como personas hay aquí, y ya cada cual estará peleando ya con los "inconvenientes" del organismo que se imagina.

Creación de un organismo para el desarrollo del cine puertorriqueño

El organismo en que pienso no es claro está del que cuenta con un edificio completo y una asignación de fondos. Pienso que quizá a través de una institución como la Universidad Interamericana, por ejemplo, se podría quizá conseguir una oficina y el acceso a fuentes de financiamiento.

Quizá podríamos crear una especie de junta que se dedique a estudiar guiones para cortometrajes o documentales, que seleccione buenos proyectos y busque a su vez organizaciones dispuestas a invertir en estos pequeños proyectos.

Claro, siempre sale el sobresalto de pensar que empiece el "favoritismo" y las "presiones", como suele suceder. Eso es un riesgo que nos tomamos. Y algo que deberíamos tratar de evitar. Una de las ventajas que le veo a algo así, es que con proyectos pequeños tendríamos taller, para ir progresando poco a poco en el dominio de la técnica. Podríamos incluso sugerirle cursos formativos a la institución, con profesores invitados, para irnos preparando. Podríamos lograr quizás que algunas instituciones extranjeras nos ofrezcan algún tipo de beca para interesados, a través de algún tipo de intercambio.

Todo lo que se nos pueda ocurrir tendría que trabajarse, desde luego, con mucho sacrificio. No creo que sea imposible, pero me temo que a veces somos muy egoístas. . . que por querer la oportunidad para cada uno, no conseguimos la oportunidad para todos. . . y ustedes saben de lo que les hablo, me refiero por ejemplo, a todo el veneno que nos sale cuando oímos decir que fulano quiere hacer esto o lo otro. . . a lo crueles que podemos ser con una persona que faja trabajando, con escasos recursos para sacar algo, para aprender. . . realmente lo trituramos.

Si vuelvo sobre el tema es por decir qué hacer, podemos hacer millones de cosas. Es cuestión de elaborar un plan de trabajo. Hacer unos contactos, buscar alternativas y no darnos jamás por vencidos. . . pero ¿queremos realmente? ¿Estamos más interesados en quién dirigirá el organismo que en el modo en que podemos colaborar?

Aquí estamos otra vez. . . De aquí podrían salir las bases para organizarnos o para seguir tirando cada cual por su lado. Las alternativas están en nuestra voluntad de trabajo, en nuestro sentido de grupo. . .

Y ésa me parece la primera alternativa razonable para iniciar un proceso de desarrollo de nuestro cine: pasar por encima de los individualismos y entender que este proceso que tan doloroso nos está resultando a cada uno podría significarse si nos diéramos apoyo.

Para concluir quiero decir que yo creo que ya tenemos unos logros. El más importante es que tenemos la misma pasión. . . que muchos estamos dispuestos a trasnochar y a fastidiarnos para lograr empujar el proceso. Yo les doy las gracias a todos los que han estado batallando en serio. . . Jacobo, Torresoto, Toño Rosario, Artemio. . . a mí me parece un estímulo

lo que otros hagan. . . es el único modo en que acumulamos experiencia.

Por lo demás, la decisión está en nuestras manos: o nos ayudamos a buscar financiamiento y a buscar "taller" para aprender, o seguimos cada uno por su lado. ¡La alternativa la tenemos!

Gracias.

El cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión.

El cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión.

El cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión.

El cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión.

El cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión. Desde 1955, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1978, cuando se fundó el cineclub de la Universidad de Puerto Rico, el cine en Puerto Rico ha estado siempre ligado a la televisión.

El nuevo cine Luis Antonio Rosario Quilés



Con escasas las fuentes de información sobre el cine en Puerto Rico y la obra de los cineastas puertorriqueños fuera del país. Más escaso es el estudio crítico en torno a sus valores artísticos y significado. Por ello, nos proponemos aportar datos, derivar criterios que sirvan de instrumentos iniciales para formular juicio relativo a la obra cinematográfica puertorriqueña de nueva creación.

El intento de conceptualizar el nuevo cine nos plantea, en primera instancia, los interrogantes previos, ¿qué es cine?, ¿qué lo define puertorriqueño? La categoría de nacionalidad se desprende de un cuadro de posibilidades combinadas: que los creativos —entiéndase, creadores— o sus padres hayan nacido en Puerto Rico, que haya sido el lugar de crianza y educación y desprenda su adopción de la vida y cultura del país y, aun cuando no tenga estas características, la obra revele temática y vigencia significativa puertorriqueña. Tómese el ejemplo del largometraje *Los peloteros* (1951) en el que los creativos eran norteamericanos (Jack Delano, director, Edwin Rosskam, guionista), pero que se origina de una historia local, se realiza en Puerto Rico con talento artístico puertorriqueño. Por otro lado, el concepto de cine es más bien técnico y necesariamente artístico. La tecnología de la fotografía animada tiene el carácter de un lenguaje que proyecta, de ordinario, valores de cultura. En este sentido hemos de referirnos al cine puertorriqueño actual. No obstante, conviene precisar el término "nuevo". Lo actual, lo reciente es nuevo. Pero advertimos que para los efectos de este escrito, nuevo es un concepto más significativo. El nuevo cine puertorriqueño es una expresión artística, creativa, que adicionalmente proyecta los valores del verdadero espíritu nacional. Recoge algún aspecto de la vida y cultura, plantea argumentos a problemas y controversias sociales y políticas, analiza a la vez que retrata la gente y la sociedad, apoya las aspiraciones del pueblo y la orientación nacionalista tradicional del creador puertorriqueño. Precisamente, éstas son las bases y criterio de juicio, aunque no pretendemos negarle a la obra de los cineastas actuales que no se ajusten a esta filosofía nacional los valores de excelencia que de por sí las hagan acreedoras de su condición de cine nuevo puertorriqueño. De la misma manera que un film estrictamente industrial, institucional o didáctico realizado dentro de los estándares de producción no lo consideraríamos del nuevo cine tampoco lo sería un cine dramático ubicado en el extranjero y que no signifique una aportación creativa sobresaliente como sería la obra, por ejemplo, de José Ferrer en Estados Unidos. Por último, para efectos de este escrito, un cortometraje tiene duración de 30-35 minutos.

Las primeras bases tecnológicas de cine se establecieron con la División de Educación a la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública. Para su fundación en 1949 se reclutó a un grupo de cineastas norteamericanos que adiestrarían a los futuros creativos y técnicos del cine puertorriqueño. Con el corto, *Una voz en la montaña* (1951) dirigida por Amílcar Tirado, con un guión de René Marqués y fotografiada por Gabriel Tirado, se inicia una buena tradición de cine puertorriqueño. Aunque antes se realizara cine en Puerto Rico sólo desde esa fecha hallamos un historial de producción regular a cargo de creativos y técnicos boricuas con vigencia nacional y presencia internacional.

El cine de largometraje dramático realizado en Puerto Rico en las décadas de los cincuenta y los sesenta es de calidad desconsoladora. Originado bajo el sistema de coproducción México-Puerto Rico y, en muchas ocasiones, auspiciado por Columbia Pictures en Español, constituye producto de exclusiva explotación comercial en los mercados locales y la comunidad hispana de los Estados Unidos. Películas inspiradas en hechos y personajes de la delincuencia, en el melodrama romántico y la comedia ligera a cargo del cómico y la estrella de moda. La pésima calidad de este cine se ha atribuido a los bajos presupuestos. La verdad es que son resultado de una pobre infraestructura de producción —escritores, directores, productores ejecutivos, técnicos especializados— en virtud de un contexto industrial que no alcanzaba nivel mínimo de desarrollo.

Para los cineastas de la década de los setenta esta tradición cinematográfica ha tenido escaso significado, como no haya sido la positiva reacción de superar el nivel de calidad. Aunque los primeros cineastas que alteraron el concepto de realización fueron los documentalistas de principios de los años setenta, la obra *Isabel La Negra* marca la transformación del cine puertorriqueño en términos de la actitud y concepción del medio. No obstante, Efraín López Neris repite la tendencia de la antigua tradición al concebir su nueva película sobre un motivo "mexicanizado": la historia de una prostituta que él consideraba personaje integrante del folklore nacional.

Consciente del desprestigio del cine anterior y del surgimiento de una nueva fase consigue levantar un presupuesto que le permite reclutar los mejores elementos creativos al alcance. Encarga el guión de *Isabel La Negra* a uno de los mejores escritores puertorriqueños con experiencia en el cine, Emilio Díaz Valcárcel. Contrata a los artistas puertorriqueños más destacados en el cine de Hollywood y el teatro de Broadway: José Ferrer, Henry Delgado (Darrow), Raúl Juliá y, la protagonista, Myriam Colón. Adquiere los servicios de Alex Phillips, hijo, en calidad de cinefotógrafo, único extranjero de su equipo creativo. La buena labor de estos elementos no resultaron en el éxito esperado. La razón para ello creemos que fue causada por la premura y falta de planificación que permitiera a López Neris subsanar las fallas del guión y de los elementos de ambientación —escenografía, vestuario, utilería— que no podría corregir con la edición y terminación de la película. Más importante aún fue la falla de concepción del proyecto al ser filmado —hablado— en el idioma inglés para facilitar su distribución en los Estados Unidos. A pesar de ello la película no obtuvo la distribución esperada.

Los cineastas confirmamos que la mejor garantía de distribución internacional radica, más bien en los méritos de la obra.

Dios los cría (1980) de Jacobo Morales responde al criterio de concepción artística y buena ejecución tecnológica a pesar de su bajo presupuesto. El productor consigue, gestión que le permitió rodarla, que los artistas principales asumieran el rol de socios en la empresa y los técnicos apoyaran el proyecto. Siendo su primera película, Morales encarga a Leslie Colombani, con gran experiencia en Estados Unidos, el diseño y supervisión de la producción. Este proyecto ilustra la importancia de la planificación en la producción de cine, al punto de haberle permitido al director filmar la película en el tiempo programado y lograr un buen producto final y éxito comercial. *Dios los cría* es medida y representación del talento de Jacobo Morales —escritor, actor, director— de una comedia en torno a la burguesía boricua, tan dada a las apariencias. La idea común, las apariencias engañan, integra cinco historias distintas al estilo del cine italiano. Algunas de ellas son marcadamente teatrales, aun

considerando que así fuese la intención, que una cámara más cercana del actor hubiera compensado. Otros detalles no menoscaban el honor de ser una de las mejores películas dramáticas del cine puertorriqueño. Prueba de ello es el reconocimiento crítico que la hizo acreedora de dos premios en el Festival de La Habana de 1980.

Precisamente es en este Festival cuando se exhibe por vez primera el largometraje documental, *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) fotografiada y dirigida por Diego de la Texera. Obtiene el principal premio, Gran Coral, en esta película ciertamente clandestina. De la Texera se reafirma como figura principal del nuevo cine puertorriqueño, tras haber realizado el cortometraje *Culebra, el comienzo* (1971), que inicia una nueva fase en el cine puertorriqueño. Cofundador del grupo de trabajo Sandino Filmes (1972), dirige el importante documental, *Piñones va* (1975). Ambos relacionados con el rescate del territorio nacional a principios de la década de los setenta. Dentro de las condiciones menos auspiciantes para la producción fílmica, *El Salvador, el pueblo vencerá* resulta ser una obra bien realizada y muy significativa para el cine nacional de Puerto Rico, El Salvador y el latinoamericano. Empresa que tiene el valor de integrar al artista puertorriqueño a nivel creativo, en el proceso libertario que se lleva a cabo en la América Central y el Caribe. *El Salvador, el pueblo vencerá* nos confirma el criterio que define el nuevo cine nacional: auténtica expresión cinematográfica, ideología progresista y el mayor rigor tecnológico al alcance. La acogida internacional de la película tanto por el público como por la crítica promete ser la obra de mayor difusión internacional del nuevo cine puertorriqueño.

Ésta era la ambición del documental *Step away*, la película oficial de los VIII Juegos Panamericanos celebrados en San Juan en 1979. *Step away* recoge las incidencias y competencias deportivas, a través de un cuadro de cinefotógrafos, que serviría de promoción a las Olimpiadas de Moscú en 1980. El boicot declarado por Estados Unidos le dificulta a Roberto Ponce, productor, vender y exhibir su película en la televisión norteamericana. No obstante, la acción política de Estados Unidos es menos relevante que el mérito del producto final ofrecido al público. *Step away*, a pesar de los recursos formales de la fotografía y el montaje —la edición estuvo a cargo de Allan Manger y Alfonso Borrel— resulta incoherente en su línea narrativa. Los responsables del largometraje de mayor presupuesto del cine puertorriqueño —Roberto Ponce y Marcos Zurinaga— no tuvieron la capacidad creativa para hallarle solución cinematográfica al problema del boicot a la altura del costo de producción. La obra es un "step away" de la dirección del nuevo cine puertorriqueño a pesar del éxito comercial en la isla.

No es voluminosa la obra de los cineastas boricuas de cortometraje y documentales. Pero es la obra que a principios de los setenta inicia un período diferente a la tradición fílmica hasta entonces. Un hecho importante para ello fue la participación de la minoría boricua en la programación de la televisión pública a través de WNET-TV, New York. La sección Realidades, dirigida por José García Torres, permitió el adiestramiento de técnicos puertorriqueños y latinos y la producción de algunos programas de mucho mérito. García Torres realizó varios documentales realtivos a la lucha por la independencia de Puerto Rico y los valores de cultura como *Preludio de una revolución*, *La patria es valor y sacrificio*, *La carreta* y *Julia de Burgos*. Este último, un cortometraje parcialmente dramatizado en torno a la vida y poesía de la importante escritora que muere en las calles de New York. Obra que obtiene el primer reconocimiento internacional para el nuevo cine en el Festival de las Américas, Islas Vírgenes, USA, 1975. Otro sector de producción lo constituyó el Grupo Tirabuzón Rojo con los documentales *Denuncia de un embeleco* (1973) y *Puerto Rico* (1975). El mismo grupo colaboró con el cineasta brasileño Alfonso Beato, quien realizó *Puerto Rico, paraíso invadido* (1977). Película que ofrece un perfil de la situación política del país. Ya esta obra proyecta una técnica de montaje que resume artísticamente el estilo narrativo del primer momento del nuevo cine. Mérito que le hizo acreedora del premio internacional en 1977.

Una segunda etapa del nuevo cine se caracteriza por la introducción de nuevos recursos visuales, técnicas de montaje más elaboradas, la tendencia a la dramatización y diversidad temática. Esta distinción dentro del proceso creativo del cine puertorriqueño se justifica con

los títulos más importantes *Angelitos negros* (1976) de Mike Cuesta, *Destino manifiesto* (1977) de José García Torres, *Alicia Alonso* (1978) de Marcos Zurinaga, *Reflections of Our Past* (1979).

Angelitos negros es una película musical y coreográfica única en su género. El brillante montaje narra, sin diálogo alguno, al compás de la música de Willie Colón, los distintos momentos dramáticos de la agonía y muerte de un niño, la pena, resignación y reunión de sus padres para el consuelo. Ambientada en el barrio latino de New York, *Angelitos negros*, nos ofrece con su coreografía la representación de un baquiné o velorio de un niño puertorriqueño. Mike Cuesta, de madre puertorriqueña, es uno de los latinos cineastas de mayor prestigio en New York. *Angelitos negros* recibió buena acogida por la crítica y premio en Estados Unidos.

Destino manifiesto es un documental histórico en torno a la lucha por la independencia de Cuba y Puerto Rico para finales del siglo pasado. "Destino manifiesto" es el nombre de la estrategia expansionista de Estados Unidos en América Central y el Caribe. Un largometraje con un denso y extenso texto narrativo. Reeditada en La Habana, en las facilidades del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) proyecta el estilo tan desarrollado del documental filmico cubano. La película tiene novedad y riqueza de elementos visuales por la integración de metrajes de diversas fuentes —noticieros de época, películas dramáticas de época, metraje de producciones cubanas— que le dan diversidad de tono y textura visual en un montaje muy elaborado. Obra premiada en el Festival de Moscú en 1977.

Alicia Alonso es un largometraje que ofrece un retrato de Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba. Filmada en San Juan y en La Habana, Zurinaga recoge escenas de diversas obras de su repertorio y documenta la dedicación del grupo a su profesión en su vida diaria. *Alicia Alonso* tiene muy buenos recursos fotográficos integrados en un montaje —a cargo de Alfonso Borrel— a la altura de la sensibilidad que desprende la materia de Alicia Alonso y su cuerpo de danzantes.

Reflections of Our Past es un cortometraje dramático de época. Basado en un interesante guión de los boricuas Ángela Flemming y Luis Soto la película nos ilustra el viaje y los primeros momentos de la nueva vida en New York de los emigrantes boricuas a través de unos niños que descubren un espejo mágico que, como máquina del tiempo, les permite trasladarse a los principios del siglo XX. La película fluye dentro de elementos de ambientación que nos parece que no documentan la verdadera condición del emigrante. Luis Soto es director de una comedia musical de largo metraje.

La pandilla en apuros (1976) producida por Sandino Filmes para Alfred D. Herger. Tuvo muy poco tiempo de exhibición por los escasos méritos del film y la disolución de la popularidad del grupo artístico. No obstante, a Luis Soto le sirvió de taller para su obra *Reflection of Our Past*, de muy buena dirección.

Durante estos mismos años se realizaron otros proyectos cinematográficos, a nivel de cortometraje, para el nuevo cine: *Los gallos*, de Ignacio Cortés; *Isla de la mona*, de Frank Cabrera; *Festival*, de José García Torres; *Siempre estuvimos aquí*, de Marcos Zurinaga; *La vida de Cristo* y *Muñoz Marín* de Amílcar Tirado; *La fiesta de Cruz*, de José Artemio Torres; *El palacio de Santa Catalina*, el corto dramatizado, *Si no hemos hablado todavía*, ambos de Otto Riollano; y *Filín*, de Luis Antonio Rosario Quilés.

El nuevo cine apenas tiene auspicio de las agencias de gobierno y los medios de comunicación, sean salas o canales de televisión. Es por ello que para muchos, para casi el país completo, la obra a nivel de cortometraje es desconocida. Si durante los últimos diez años no ha interesado su divulgación, en estos momentos afronta un futuro desalentador en virtud de la presente controversia cultural. Se requeriría sensibilidad y generosidad para que los organismos que promueven el arte y la cultura puertorriqueña apoyen la expresión del sentimiento nacional.

No obstante, películas ajenas a los autóctonos valores nacionales y de excelencia han tenido acceso inmediato a los medios. En este sentido un proyecto concluido hace varias

semanas fue programado enseguida. El cortometraje recoge la vida y obra del poeta español —Premio Nobel de 1956— *Juan Ramón Jiménez* (1981), dirigido por Marcos Zurinaga y Antonio Molina. Un narrador relata los hechos biográficos, cuyo texto tiene el carácter de un ensayo, y la misma voz, en ocasiones, nos dice sus versos, habla el poeta en primera persona. El hecho de que se haya escogido a un solo narrador para realizar ambas funciones le priva efecto dramático al documental. Una segunda voz le hubiera dado un poco de vida a lo que más bien parece una reseña mortuoria del poeta. El cortometraje proyecta en la pantalla escaso valor de producción. No se justifica que se haya filmado varias secuencias en España y se anime una fotografía de la Sala Juan Ramón y Zenobia del recinto universitario de Río Piedras. Los largos planos de la región de Moguer parecen desiertos que no proyectan la melancolía de los versos del poeta. Menos aún el metraje de un burro —¿Platero?— logra el valor simbólico de su obra. La pobreza del material visual —aunque esté bien expuesto— provoca a su vez otras fallas. El texto es muy extenso. El narrador apenas hace pausas, creando con su aceleración un desequilibrio en el ritmo del cortometraje. La integridad del texto narrativo no tiene prioridad sobre las exigencias formales de la expresión cinematográfica. Ciertamente, este documental proyecta una concepción abarcadora que resulta demasiado esquemática. Es film poco poético para reflejar la figura de un gran artista y de escaso significado para un juicio sobre esta gran figura y su relación con nosotros los puertorriqueños. Nos preguntamos cómo es posible que un cineasta experimentado como Zurinaga suscriba tales deficiencias. Es posible que el productor Antonio Molina haya adoptado concepciones y decisiones que las provocase. Es una manera de justificar el crédito de codirector. Existe una mala práctica, tomada de la televisión y la publicidad, que le permite al productor hacer determinaciones que se proyectan en la pantalla y justificar así el rol del director. Inclusive de no realizar tales funciones y asumir el crédito. De esta manera presumen de cineastas quienes pagan la producción, como es el caso de Roberto Ponce en relación a la película *Step away*. Esta denuncia tiene valor de prevención para el nuevo cine que cuenta con cineastas capacitados en y fuera de Puerto Rico. Así lo son Roberto Gándara, David Ortiz, Mario Vissepó, Frank Marrero, Luis Collazo, Felipe Borrero, Agustín Cubano, entre otros que han realizado a cabalidad las funciones de dirección.

En Estados Unidos tenemos a Lillian Jiménez, Vicente Juarbe, Marcos Ditmas, Dilcia Pagán, Pablo Figueroa, Carlos De Jesús, Carlos Ortiz. En Venezuela, tenemos a Víctor Cuchí, quien realizara el largometraje, *El enterrador de cuentos* (1978). En México tenemos a Paco López, que mantiene un prestigioso taller de animación y en la actualidad produce un largometraje en dibujos animados. En el centro de estudios filmicos, CUEC, tenemos a Douglas Sánchez y Chiván Santiago. Estos, y otros cineastas que no hemos tenido la oportunidad de conocer, representan un frente sólido tras los principios que definen al nuevo-cine puertorriqueño.

Informe sobre la cinematografía en Puerto Rico

Augusto Font y Ana María García



Sumario económico

En Puerto Rico no existe como tal una industria de cine de largometraje. Sin embargo, como sí existe una próspera industria de producción de cuñas de publicidad, la isla cuenta con casi todos los equipos y técnicos de producción tanto de cine como de video. En gran medida han sido estas facilidades materiales y profesionales de producción las que han permitido a cineastas puertorriqueños realizar obras en los últimos años.

Visto desde el punto de vista económico, y a pesar de su limitación geográfica (100 x 35 millas) y pequeña población (aproximadamente 3.5 millones de habitantes) y como resultado de estar dentro de la economía norteamericana Puerto Rico constituye un valioso mercado de cine y televisión. Por ejemplo se estima que:

a) Se invierten unos \$100 millones al año en publicidad dentro de la televisión comercial. Una parte significativa (aproximadamente 30%) de esos ingresos se reinvierten en la producción de programas de televisión locales. El resto de la programación televisiva se importa incluyendo novelas de varios países latinoamericanos (México, Venezuela, Brasil, Argentina).

b) El público compra sobre \$80 millones en boletos de cine. Casi el 100% de la programación de cine son películas norteamericanas. Aunque el gobierno impone arbritrios sobre los boletos de cine estos fondos no se reinvierten en producciones locales.

c) Se calcula que los 150 000 a 180.000 dueños de máquinas de videocassette en la isla gastan aproximadamente \$25 millones en las 350 tiendas que alquilan películas en videotape. Cineastas locales están empezando a explorar el potencial de este mercado para sus producciones.

Hay que señalar que existe un mercado natural para las producciones puertorriqueñas entre la población hispana en Estados Unidos en espera de mecanismos adecuados de promoción y distribución.

Visto desde el punto de vista del productor puertorriqueño la combinación de los segmentos de mercado insular no prometen las ganancias necesarias para hacer proyectos de largometraje rentables a base del mercado local. Por ejemplo, se pueden estimar las fuentes de ingreso locales de una película promedio de la siguiente manera:

Exhibición teatral

\$24 000.00

(una película medianamente exitosa tiene ingresos brutos de \$80 000.)

Venta de copias en video	15 000.00
exhibición TV	8 000.00
	\$47 000.00

Por lo tanto, los productores puertorriqueños necesariamente tienen que contar con un mercado de exportación para lograr la rentabilidad de sus proyectos.

Producción de largometrajes de ficción y documentales

La producción de largometraje de ficción en Puerto Rico ha sido sumamente escasa. Tiene su más conocido precedente en *Los peloteros* de Jack Delano producida por la División de Educación de la Comunidad una agencia gubernamental que tuvo su apogeo durante la década de los cincuenta y sirvió como cuna de la cinematografía puertorriqueña que también produjo otras obras notables como *Modesta*, *La guardarraya* y *El puente*.

Otros títulos más recientes de la escasa producción con que contamos son: *Maruja*, *Correa Cotto*, *La palomilla*, *Isabel La Negra*, *Los machos*, *Una aventura llamada Menudo*, *Prohibido amar en Nueva York* entre otras.

El largometraje de ficción en Puerto Rico tiene su mejor expresión artística y técnica en la película *Dios los cría* de Jacobo Morales la que gozó de gran éxito taquillero en Puerto Rico y reconocimiento de la crítica internacional.

El gobierno de Puerto Rico auspicia una agencia, el Instituto Puertorriqueño de Artes e Industria Cinematográficas y Televisión, que no ha servido como recurso de financiamiento ni promoción de la industria nativa. Su enfoque ha sido facilitar y promover el uso de locaciones y facilidades puertorriqueñas para la filmación de películas extranjeras.

La producción de documentales ha sido más numerosa y ha servido de matriz para la formación de la nueva generación de cineastas. El documental tiene su raíz en la realización de decenas de cortos producidos en las décadas de los cincuenta y sesenta por la ya mencionada División de Educación de la Comunidad.

Durante los últimos años ha habido un auge en la realización de cortos de 16 mm y video de temas culturales mediante el financiamiento provisto por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, una agencia que cuenta con fondos del gobierno de Estados Unidos. Por otro lado, se han producido documentales que tratan los problemas sociales y políticos del país financiados privadamente por fundaciones y/o instituciones en Puerto Rico y/o Estados Unidos.

La animación se ha utilizado en el marco de la publicidad por varios años. Recientemente se han producido algunos cortos animados que han recibido reconocimiento internacional así como numerosos documentales.

Distribución

Existen tres distribuidoras comerciales que controlan la mayor parte de las salas en la capital. Éstas favorecen casi exclusivamente la distribución de películas norteamericanas. La exhibición de películas latinoamericanas, europeas y otras se ubica en dos salas de ensayo en la capital así como en los ciclos de cine en las universidades. Además de las tres distribuidoras principales existen docenas de teatros independientes, particularmente fuera de la capital. Numéricamente hay más exhibidores independientes que salas de los tres circuitos mencionados anteriormente. Se debe notar que las leyes vigentes en Puerto Rico equiparan las oportunidades de estrenar títulos a todos los exhibidores ya sean grandes o pequeños mediante la ley de subasta.

Un incipiente esfuerzo de distribución alternativa, vinculado a la Federación de Distribuidoras Alternativas de América Latina y el Caribe, la Linterna Mágica, se ha gestado en Puerto Rico durante los últimos años. Se espera que en un futuro cercano este proyecto de distribución logre ampliar y sistematizar la difusión alternativa de las películas puertorriqueñas.

Perspectivas futuras

Hace tres años se fundó la Asociación Puertorriqueña de Cineastas y Videoartistas, una corporación sin fines de lucro dedicada a crear las condiciones necesarias para el florecimiento de la producción independiente de cine y televisión.

A esos efectos la Apciva celebra una muestra anual de cine puertorriqueño y auspicia conferencias y seminarios sobre asuntos de importancia para cineastas y videoartistas independientes.

La Apciva ha representado los intereses de los productores frente a las televisoras comerciales en pro de abrir las puertas de las mismas a los productores independientes.

Puesto que el problema fundamental de los realizadores puertorriqueños ha sido la falta de financiamiento consideramos que el logro más significativo de nuestra organización fue la inclusión en julio de este año de la industria de producción de largometraje en la ley de sociedades especiales. Dicha ley estimula la inversión de fondos privados en la producción de largometrajes. A grandes rasgos la ley permite deducir los costos de una producción de las contribuciones sobre los ingresos personales de los inversionistas. Aunque está por verse la respuesta del capital a esta nueva alternativa apuntamos que este sistema de *tax shelter* se ha utilizado en Hollywood para financiar un gran número de películas. De funcionar como es esperado Puerto Rico experimentará un incremento significativo en la realización de largometraje.

URUGUAY



El cine en el Uruguay*

Walter Achugar, Walter Dassori,
Mario Handler y José Wainer



... ciento noventa mil kilómetros cuadrados, 2 700 000 habitantes. País agrario con fuerte sector terciario. Renta per cápita: cinco a seis veces menor que la de Estados Unidos. Tercera en Latinoamérica, descendiendo desde hace varios años, con la inflación mayor del mundo.

El uso extensivo de la tierra hace que posea una fortísima urbanización (43% vive en Montevideo). Densidad de 13 habitantes por kilómetro cuadrado. Alfabetización en retroceso (descenso de 94% a 78% en los últimos veinte años). Diez habitantes por automotor (mucho más que cualquier otro país de América Latina). Doscientos mil desocupados.

Distribución y exhibición

El boom de la guerra de Corea (lana y carne a fuertes precios) consiguió elevar hasta 19 las sesiones de cine por montevideano y por año (1953). El continuo deterioro económico desde entonces disminuyó ese número antes de la introducción de la TV (1956-1960); ésta agudizó la baja, y se llegó a un mínimo de siete a ocho sesiones en 1963.

El fenómeno mundial del reflujo de la TV al cine se operó en el Uruguay durante 1966: el aumento fue del 10 al 20% en recaudación y algo menos en espectadores.

Hay cuatro canales de TV en Montevideo y unos pocos en el interior, todos en circuito abierto, con 200 000 receptores (estimado).

El cine se transmite mucho por TV, incluso el latinoamericano, a razón de cuatro largometrajes por día. Tiene mucha audiencia y se paga alrededor de 100 dólares, con derechos por tres años.

Durante 1966 los cines de Montevideo recaudaron alrededor de 1 100 000 dólares, con precios de entrada oscilantes entre 0.35 y 0.12 dólares.

Como dato ilustrativo, la recaudación del partido Peñarol-Real Madrid fue de 120 000 dólares, mientras que la máxima recaudación de un film en 1966 fue de 40 000 dólares.

En 1966 se estrenaron 310 films, de los cuales 26 mexicanos (8.4%), 23 argentinos (7.70%), y ningún otro film latinoamericano. El total de 361. *Hotel alojamiento* (argentina), ocupó el tercer lugar, y *El padrecito* (mexicana), el sexto. A lo largo de varios años sólo he-

* Tomado de *Nuestro Cine*, núm. 62, Madrid, España, junio de 1967.

mos visto cuatro films brasileños: *Os cafajester*, *Asalto al tren pagador*, *La isla*, *Copacabana Palace*. Tres films cubanos, *Historias de la revolución*, *Las doce sillas* e *Historia de un ballet* esperan su estreno desde 1964, por presiones políticas.

En 1948, según la UNESCO, había 88 salas en Montevideo, 177 en todo el Uruguay. En 1966 hay 65 en Montevideo y estimamos el total en 140, casi todas ellas en 35 milímetros.

Sólo se exhiben los cortos que las compañías norteamericanas o que la inercia de los exhibidores permiten.

Todas las copias de films no norteamericanos se introducen de contrabando con el conocimiento de las autoridades y de la opinión pública. El interior del país está en la etapa retelevisiva.

Hay tres cineclubes en Montevideo y varios en el interior. El total de socios en el país es de 10 000. Los cineclubes respetan el estatuto internacional, y, por lo tanto, no hacen funciones públicas. Los dos mayores cineclubes del interior, en cambio, se han convertido en fuertes exhibidores.

No hay cines de arte.

Producción

La producción independiente en 1964 totalizó dos horas; en 1965, dos horas y media, y en 1966, una hora. Se excluye los noticiarios, publicidad, científicos.

Entre creación, administración, técnica, laboratorio, etcétera, hay de 150 a 170 personas que viven del cine (publicidad, científicas, noticiarios, filmación de fiestas, relaciones públicas, etcétera). El nivel profesional es bajo.

Varios cineastas prometedores han emigrado o abandonado la producción. Los esfuerzos son siempre esporádicos, circunstanciales. La Comisión de Turismo produjo cortos de cierta ambición; el Instituto de Cinematografía de la Universidad produce desde 1951 films científicos y didácticos valiosos, y últimamente algunos documentales sociales. No se producen films para enseñanza primaria y media.

El equipamiento es incompleto y escaso. No se puede compaginar ni mezclar sonido, sobre todo en 16 mm, ni grabar en sincronismo por métodos normales.

Está cerrada la importación de material virgen y todo el material se trae de contrabando desde Buenos Aires, costando, por lo tanto, del 30 al 40% más que allí.

No hay subsidios ni créditos. Los premios son de muy escaso valor.

Ni el gobierno, ni los creadores, ni la crítica, ni los cineclubes, ni los comerciantes han sentido la necesidad imperativa de establecer cine nacional.

Una Cinemateca para el Tercer Mundo*

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. Es así que nace la Cinemateca del Tercer Mundo.

Las exhibiciones comprenden desde películas sobre el Mayo francés hasta la exhibición de películas cubanas. Algunos de los films 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 élite 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 dis-

* *Cine Cubano*, núms. 63-65. La Habana, Cuba.

parates más grandes. Lo esencial es que se discuta. Por eso nosotros siempre obviamos traer grandes personalidades de fuera 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 treinta compañeros que vinimos 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 verter 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 films 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 300 000 personas acompañando el féretro, nos encontramos filmando, pero así, sin ningún plan orgánico ni nada, 6 o 7 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 las 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. Fue así que 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 bien 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.

□ El cine de contrainformación, o mejor, contra la desinformación y la tergiversación sistemática de la información, pasa por este esfuerzo, necesario, riguroso, que es también, finalmente, contrainformación. Y claro que los cineastas uruguayos no abandonarán el necesario testimonio que la filmación rápida, al estilo de las actualidades permite dar, y con-

vertir, como en el caso de *Liber Arce*, en ejemplo de cine militante, de combate. Como puede serlo, y esperamos los resultados, el cine ensayo que como Eduardo Terra señala dará a la contransformación cinematográfica una nueva dimensión de análisis e inventario, de investigación y profundización de la realidad. El nivel de esa profundización dará también el de la autenticidad de ese cine.

Atentado a la C3M contra el cine nacional

José Wainer



El gobierno parece dispuesto a desmentir —sus obras hablan por él— ese obstinado desapego que por las cuestiones de la cultura le atribuyen sus detractores. Por el contrario, todo indica que ése es ahora el centro de sus desvelos. Unas horas antes del allanamiento del edificio central de la Universidad, grupos de hombres armados irrumpieron por dos veces —el jueves, una, el viernes, la otra— en el local de la Cinemateca del Tercer Mundo para prender a siete de sus integrantes y llevarse equipos de filmación y proyección, documentos y, sobre todo, películas. Para pasearlos de un extremo al otro del departamento de Montevideo, encerrarlos en las celdas de un cuartel (el cuerpo de caballería, dependiente de la Región Militar. No. 1, según el funcionario encargado de atender el despacho del Departamento 8 de Información e Inteligencia), interrogarlos sobre su filiación política y dejarlos, por fin, en la jefatura, los captores necesitaron casi día y medio. El sábado, las personas habían recuperado la libertad y los bienes habían sido reintegrados a la Cinemateca. Salvo las películas. Entre las dos incursiones, fueron incautados títulos latinoamericanos y nacionales, premiados en festivales de todas las latitudes casi todos ellos y exhibidos entre nosotros por la institución, en algún caso desde hace cuatro años, en otros tres, y en la mayoría dos, sin haber despertado hasta el presente la menor reticencia oficial. En la lista figuran, *Ollas populares*, *TVenezuela*, *La bandera que levantamos*, *Liber Arce*, *Liberrarse*, *Compañero presidente*, un fragmento de *La hora de los hornos*, *Hanoi, martes 13*, *79 primaveras* y *Me gustan los estudiantes*.

Parece ocioso detenerse a reseñar los datos de cada uno de esos títulos, de cuyas exhibiciones locales y distinciones internacionales esta página se ha venido ocupando desde 1967. Habría que preguntarse, en cambio, qué ha llevado al gobierno a enfocar su atención sobre este material, en octubre de 1971, precisamente. La respuesta resulta bastante obvia si se piensa que la Cinemateca del Tercer Mundo ha concentrado prácticamente toda su actividad en la programación de funciones para comités de base del Frente Amplio. Las "visitas" a la C3M se fueron intensificando desde que hace más o menos un mes, un grupo de hombres armados a guerra penetró en su sede para capturar un cartel de propaganda del estreno de *Fidel* y un libro de programaciones. Esta vez, en cambio, el botín fue mucho más sustancioso: títulos que fueron reuniéndose pacientemente a lo largo de cuatro años de actividad indolegable, que han singularizado a la institución en el plano internacional y que, en el caso de la producción propia, nos han dado por fin la dignidad de un cine nacional del que

carecíamos. Basta enumerar nomás los títulos uruguayos que todavía, a la hora que se escriben estas líneas, prosiguen su "cautiverio" para distinguir en qué poco se sitúan, por un lado, esas películas y la autoridad que dispuso su secuestro, por otro. Basta, tal vez, una operación mucho más sencilla todavía: comparar las "campanas" televisadas, encomendadas a las grandes agencias y financiadas a todo trapo, con *La bandera que levantamos*, hecha con toda la precariedad de medios y condiciones a que nos ha condenado nuestro subdesarrollo, pero también con toda la entrega, la energía y la inventiva de que la cultura uruguaya es capaz de anteponer a esa ofensiva.

Contrariamente a lo que se ha informado, las programaciones de la C3M se seguirán cumpliendo. Un informe de lo acontecido se elevó al general Seregni y a la mesa ejecutiva del Frente Amplio. Pero los comités de base siguen teniendo a su disposición una colección de películas única en el país y en el continente.



Informe Uruguay*



Compañeros: Un informe sobre la situación del cine en nuestro país no puede comenzar sin mencionar a los cineastas encarcelados y torturados por la dictadura militar que rige en Uruguay.

Hace muy pocos meses fue liberado, luego de 4 años de prisión, un compañero cineasta mientras que aún continúa preso Eduardo Terra, integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo, quien fue encarcelado en mayo de 1972. Ellos son ejemplo y un símbolo a la vez de la situación que vive nuestra muy incipiente cinematografía y nuestro país en su totalidad. No podemos hablar de cine en Uruguay sin dar antes algunos elementos de información sobre la realidad política que vivió y vive nuestro pueblo.

Como todos ustedes saben en Uruguay existe un simulacro de estado democrático con un presidente fantoche instalado por los militares, verdadero poder real detrás de los civiles que sirven al régimen. Un régimen que se ha instalado en virtud de una campaña de represión masiva contra el movimiento popular y que ha debido apelar a métodos de refinado exterminio para intentar aplastar a las fuerzas que le opusieron resistencia: A la clase obrera en su conjunto, el movimiento estudiantil y sectores radicalizados de nuestra clase media.

Hacia fines de 1971 y comienzos de 1972 el auge de la lucha de clases llevó a una creciente respuesta violenta e indiscriminada represión por parte de las clases dominantes a través de unas fuerzas armadas que, defendiendo desde un primer momento los intereses de la burguesía, cumplen hoy en su escalada, un papel de verdadero ejército de ocupación. Son militares entrenados, asesorados y armados por Estados Unidos y Brasil que asumen un rol de meros títeres del imperialismo, un ejército que responde a dictados extranjeros y que se opone a las aspiraciones de liberación nacional y defensa de las libertades del pueblo uruguayo. Pero la lucha de nuestro pueblo tuvo un espíritu de combatividad y una organización que superaba el empuje de aquel ejército, fue entonces que se llegó a un punto culminante de este proceso con la histórica huelga general, desatada por la clase obrera uruguayana, durante 17 días del mes de junio de 1973, como respuesta al golpe de estado. A la clausura del parlamento y a la prohibición de toda actividad sindical con el consiguiente cierre de la CNT (Convención Nacional de Trabajadores) la única central obrera y la proscripción de los partidos políticos de izquierda, se respondió con un grado de conciencia y de espíritu de lucha

* Presentado en el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos celebrado en Mérida, Venezuela en abril de 1977.

que traducían lo mejor en la historia del sindicalismo uruguayo.

Desde ese momento, a mediados de 1973, se descargó contra nuestro pueblo una verdadera ola de terror de tortura, prisiones y muerte. Hoy a casi cuatro años del golpe de estado existen en Uruguay más de 7 000 presos políticos, decenas de muertos por la tortura y varias decenas de miles de exiliados.

Hay evidentemente un retroceso coyuntural importante de las fuerzas populares en su conjunto. Hay también una enorme incidencia negativa de la ofensiva de la contrarrevolución en el plano de la educación, de la actividad sindical y de cualquier expresión cultural que pueda emanar del pueblo y por lo tanto se oponga a los intereses de quienes han usurpado el poder, detentan los medios de producción y controlan la represión.

Una represión que se ha internacionalizado, que se ha hecho selectiva, que traspasa fronteras y que actúa sin ninguna traba en otros países, como Argentina, donde se han tomado prisioneros a uruguayos y ciudadanos de distintos países donde se les encarcela y tortura, llegando al asesinato y el secuestro por el mero hecho de estar identificados con las causas populares.

Es en este contexto que debemos hablar de los diferentes medios de comunicación y expresión cultural, y dentro de ellos de la situación del cine en particular.

Tradicionalmente el cine en Uruguay fue un objeto de consumo en las salas comerciales y de estudio a nivel de cineclubes. Es ya conocida la especial situación de que siempre existieran más críticos o ensayistas sobre cine que realizadores o cineastas. Hubo un gran desarrollo de la así llamada "cultura cinematográfica" que sirvió para crear un espectador pasivo que se regodeaba con la creación ajena pero que era incapaz de expresarse por sí mismo. Esta realidad tenía, obviamente, algunas excepciones como fue el caso de documentalistas aislados que pretendieron testimoniar y mostrar diferentes aspectos de la realidad nacional aunque por lo general desde una óptica cine-arte-cultura o de aproximación bastante intelectualizada.

Por otra parte lo exiguo del mercado en materia de distribución y exhibición —controlado totalmente, por supuesto, por el material norteamericano— impidió siempre el surgimiento de largometrajes. Toda la producción quedó reducida a películas publicitarias y documentales hechos por lo general mediante el esfuerzo aislado de cada realizador-productor.

Es en medio de esta situación de generalizada pobreza de producción que aflora hacia 1967-1968 un movimiento o grupo de compañeros que pretendimos hacer otro tipo de cine. La experiencia es en general conocida por los compañeros aquí presentes pero sólo queremos decir que lo que intentamos hacer fue la producción de un cine eminentemente político que "ayudara a comprender la realidad para poder transformarla", como decíamos por entonces. Y que transformara al espectador de un ente pasivo en un receptor de su realidad consciente y activo. Fueron años de compromiso y de pasión por la realización de una pequeña labor que fundamentalmente se inscribiría en lo que podríamos llamar "cine de agitación". Hicimos *Me gustan los estudiantes*; *Liber Arce*; *La marcha de los cañeros*; *El problema de la carne*; *La bandera que levantamos*, y otras películas que significaron en su momento un aliento nuevo en aquella casi inexistente producción de un cine político.

Nuestra experiencia comenzó por la difusión masiva del cine latinoamericano, especialmente cubano, y en pocos meses logramos reunir un grupo grande de películas de nuestro continente que significaron un aporte útil y positivo para el mayor conocimiento de la realidad y la lucha de nuestros pueblos. De esa labor de difusión pasamos a la producción, y seguimos luego con la producción. Es decir: establecimos primero los canales de distribución para poder acceder luego a un gran público en salas y circuitos de base cuya importancia crecía día a día —y que nos permitiera pagar los costos de pequeñas películas en 16 mm y en blanco y negro. Por primera vez financiamos completamente un cine político en nuestro país a partir de un circuito propio.

Nuestro trabajo tuvo un desarrollo muy grande y culminamos una primera etapa con la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo. A partir de allí intensificamos las exhibicio-

nes y comenzamos a archivar y recolectar películas provenientes de todo el mundo. Durante 1971, y al calor de toda la actividad pre electoral de aquel año, aprovechando todos los canales que se ofrecían gracias a la permanente movilización y agitación realizada a nivel de bases, nuestro cine desempeñó un papel realmente destacado como instrumento para ayudar a tomar conciencia y movilizar a las masas. En esos momentos este trabajo fue percibido por quienes detentan el poder y tuvimos entonces varios secuestros de películas, prohibición de exhibiciones y algún compañero encarcelado por breve tiempo. Una vez pasada la época de elecciones y al comenzar la ofensiva militar contra el pueblo uruguayo sufrimos, al mismo tiempo que otras actividades en el plano de la cultura como músicos y teatro, duros embates de la represión. Perdimos copias y equipos y tuvimos que suspender muchas proyecciones, se encarcelaron compañeros y llegamos finalmente al término de una etapa liberal del régimen democrático burgués que impidió, a partir de mediados de 1972, continuar sostenidamente con nuestro trabajo. Comenzamos entonces una nueva experiencia: la producción de una película de animación que permitiera continuar haciendo cine, aun dentro de una habitación; cuando no podíamos salir a la calle a filmar en virtud de la represión. Luego de muchos meses de trabajo se completó un corto de 17 minutos de animación en papel recortado que muchos de ustedes han visto y que representó un esfuerzo y una experiencia realmente originales en nuestro país. *En la selva hay mucho por hacer*, ése es su título, fue una manera de demostrar nuestro compromiso y nuestra solidaridad con los millares de compañeros presos por el régimen. Se exhibió muy pocas veces en público hasta que nos vimos obligados a sacar el negativo del país. Hoy, esta pequeña película sirve en el nivel internacional para difundir un mensaje sobre la situación de nuestro país y ella es utilizada por los diferentes grupos que en América Latina, Estados Unidos y Europa trabajan para promover la solidaridad con nuestro pueblo y luchan por lograr el aislamiento de la dictadura.

Luego, a partir de 1973, cuando sobreviene el golpe de estado, y la represión se avalanza brutalmente contra el movimiento de masas, no existen condiciones para continuar con nuestro trabajo. Se nos secuestra equipo —entre otras cosas una moviola que era la única existente en Uruguay— y se encarcela nuevamente a algún compañero. La situación no permite que continuemos con el trabajo de difusión e incluso algunos compañeros integrantes del grupo, perseguidos, se ven obligados a emigrar. El resto es por todos conocido. La mayoría de los integrantes que se nuclearon alrededor de la Cinemateca del Tercer Mundo está hoy en el exilio.

La realidad del cine uruguayo de hoy es la existencia de un cine oficial y de propaganda del régimen. No es cine en realidad, sino algunos metros de publicidad filmada donde algunos civiles que escuchan la voz del amo ejecutan y obedecen. Son meros repetidores de las mentiras y portavoces de la antihistoria. El futuro no es de ellos y sólo aprovechan una situación de poder temporal. El pueblo uruguayo no ha sido vencido. Hay una retirada pasajera y, en medio de un ciclo histórico donde la verdad pertenece a nuestros pueblos, se resiste y se organiza enfrentando a la dictadura por medios nuevos y clandestinos. Ya circulan periódicos, panfletos; manos anónimas pintan los muros. Ya aparecerán las películas y cámaras que registrarán la realidad, que hoy quieren ocultar. Nosotros sabemos que la lucha será larga pero también sabemos que la historia está con nosotros.

Nuestro deber en el exilio es acompañar esa resistencia y promover de todas maneras la difusión militante de nuestra solidaridad con los presos y los que luchan, apoyar con todos los medios a nuestro alcance la lucha común que libran los otros pueblos hermanos. Sabemos que contamos con el apoyo fraterno de otros cineastas y que juntos llevaremos a cabo la gran tarea de liberación de Nuestra América hoy sojuzgada, en nuestra gran patria dividida, y en una lucha en que todos tenemos mucho por hacer. . .

Lo logrado y lo que queda por hacer*



...ace algunos años los problemas de la cultura cinematográfica se solían resumir en una lista de carencias y necesidades que en la década del sesenta o a principios de los años setenta parecían realmente graves. A fines de 1981 el panorama es diferente pero por lo menos cabe la constancia de que una parte de esas carencias se ha corregido. Lo que se decía casi textualmente diez o quince años atrás:

1) La cultura cinematográfica coloniza lentamente. En el momento de mayor auge cultural las instituciones circunscribían su acción a unas 5 000 personas: ésa era la suma de socios de los cineclubes de la época. La cifra, en cambio, en 1981, con mayores dificultades económicas y con menor poder adquisitivo público, ha crecido hasta 12 000 personas, incluyendo socios de un cineclub y de la Cinemateca y público general que frecuenta el circuito de cines de arte. Los cineclubes llegaban a un público restringido, a sus funciones no tenía acceso el público general, sino solamente los socios. Esa situación se ha modificado.

2) La distribución excluye mucho film difícil e importante. La queja se refería a una larga lista de películas creativas que por dificultades de comercialización no llegaban a Montevideo. Si un título importante carece de posibilidades de recuperar la inversión, es razonable pensar que no se exhiba o que se exhiba decididamente a pérdida. Ese cine de calidad (aunque no la totalidad de films posibles, por razones numéricas) se está estrenando desde 1978, a través de Sala Cinemateca, con un criterio muy cultural y en verdad nada comercial.

3) El cine nacional no existe, o existe precariamente. En la época de las quejas, con mejores condiciones financieras que en la actualidad, en el Uruguay sólo se realizaban films de cortometraje. En los últimos tiempos se han estrenado tres largometrajes uruguayos, a razón de uno por año. Pero, significativamente, el rodaje por la Cinemateca de *Mataron a Venancio Flores* (en etapa de montaje) replantea la posibilidad de un cine propio cuyo propósito sea la expresión nacional. De todos modos el problema de cómo hacer para financiar y luego recuperar la inversión no ha variado sustancialmente; empero la propuesta de la Cinemateca es, claramente, la de apelar a la distribución y exhibición paralela, cultural y no comercial.

4) La crítica llega a poca gente. Ese lamento podría repetirse en todas partes del mundo y no se ganaría mucho. En ningún lado la crítica incide sobre grandes masas. Pero por lo me-

* Tomado de la revista *Cinemateca*, núm. 29, diciembre de 1981.

nos ahora se sabe que la tradición de exigencia de la crítica uruguaya mal que bien se mantiene, y esta revista es incidentalmente una demostración. Lo que sigue pareciendo importante es que esa crítica contemple al cine mundial sin abandonar una perspectiva que sea nuestra: al fin de cuentas quienes ven el cine extranjero son espectadores uruguayos, y no sofisticados europeos o consumistas norteamericanos.

5] El cine que importa se destruye y no quedan copias. Los derechos de los films vencen al cabo de muy pocos años y las copias deben ser destruidas ante escribano público. Para peor desde hace un tiempo, muchos films llegan en copias que permanecen tres o seis meses en tránsito, y luego son devueltas a Buenos Aires (Montevideo es una plaza subsidiaria de distribuidoras porteñas). Esa dificultad cultural que consiste en la imposibilidad de consultar y rever hoy la película valiosa de ayer, subsiste, ciertamente. Pero en parte la adquisición sistemática de films por la Cinemateca, que los incorpora a su archivo y que ingresan a un régimen de difusión cultural, fuera de comercio, tiende a corregir la carencia, que hace unos años preocupaba a muchos interesados en la cultura cinematográfica local.

Los memoriosos que recuerdan viejas crónicas, recordarán también que esas carencias eran subrayadas con vigor y con muchos lamentos. Aunque ahora faltaría saber si esos eran todos los problemas, por lo menos parece claro que (con total, absurda objetividad) lo que se ha hecho en los últimos años es mucho, con la particularidad de que se ha logrado en uno de los peores momentos para el trabajo cultural en la historia de este país. Y con la constancia complementaria de que la vía intentada ha sido enteramente alternativa, sin depender de subsidios o ayuda de especie alguna. Y aún habría que añadir que a esas carencias debiera haberse sumado en su época la inexistencia del trabajo de preservación, restauración y contratipaje de films, imprescindible para que el cine de ayer se pueda conocer hoy. Esa tarea, también ha sido emprendida por la Cinemateca y, significativamente, por Cine Arte del Sordre. Dentro de la preservación, se ha rescatado una parte considerable de los films de largometraje y una importante cantidad de cortos, que conforman la producción cinematográfica nacional, los cuales se preservan y restauran sistemáticamente. Dicho lo cual se debiera concluir, provisoriamente, que el estado de la cultura cinematográfica en el Uruguay, hoy por hoy, es bastante mejor que hace un tiempo.

Empero si hubiera que enumerar las carencias, limitaciones y dificultades de la cultura cinematográfica en 1981, la lista de quejas y lamentaciones sería otra. Seguramente porque los tiempos cambian. No parece ocioso, sin embargo, intentar ese análisis, aunque más no sea para evitar sanitariamente el quietismo, la autocomplacencia, pero sobre todo porque la nueva lista es real, las dificultades existen y sería importante corregirlas. Una enumeración tentativa:

1] No todo es exhibible. Una parte considerable del cine actual, comprendida una lista importante de títulos elogiados unánimemente, no se exhibe ni es exhibible en el Uruguay, en parte porque su proyección se considera ofensiva contra las buenas costumbres del puro (y casto) espectador local, que como se sabe debe conservar anchas energías morales que lo preserven de todo mal, concupiscencia o tentación. Otra parte de films elogiados en el mundo ancho y ajeno tampoco es exhibible porque su proyección vulneraría las defensas cívicas, que conforman otra zona de moralidad para el caso no incluida en los diez mandamientos, más famosos históricamente.

2] No todo es discutible. La idea de progreso está ligada con la idea de análisis, rechazo o aceptación, es decir, con una actitud lúcida y consciente. Para ello la discusión (sobre arte, estética, contenidos y comunicación) parece imprescindible. Por razones nunca muy precisas, pero que las hay, las hay, eso no ocurre.

3] La cultura es cada vez más un *ghetto*. No sólo por razones económicas (que la vuelven un artículo de lujo), sino también porque la difusión artística está rodeada de un aura de exclusivismo y círculo cerrado. Esta imagen, más bien difusa pero cada vez más perceptible, creada interesadamente desde fuera, está en contradicción con la cantidad real de público que accede a la difusión cultural cinematográfica, y coincide con la retracción también real por causas económicas.

4] No hay nuevas promociones. Hace años se entendía que las nuevas promociones debían ser de críticos. Y algunos críticos nuevos, algunos realmente capaces, han surgido. Pero si el cine es también un fenómeno de expresión y comunicación, son realmente pocos quienes se han revelado con talento y capacidad como realizadores, libretistas o técnicos en la última década. La culpa del caso debe imputarse a dificultades, limitaciones o temores de las propias instituciones de cultura cinematográfica, las que a su vez atribuyen razonablemente esas reticencias a causas externas. Pero mientras se advierte la aparición (finalmente) de jóvenes que escriben teatro o cuentos o poemas, o de nuevos artistas plásticos, lo único que ha ocurrido en cine es que hay gente filmando en super 8.

5] La cultura cinematográfica no está bien vista por el comercio. Con la crisis la susceptibilidad de distribuidores y exhibidores, es natural, aumenta. Ahora todo es competencia. En tiempos más benignos se sabía que las instituciones de cultura cinematográfica formaban un público capaz de apoyar al cine difícil y de calidad. Es cierto que películas así casi no llegan por las vías comerciales, pero no estaría de más que alguien analizara cómo son las relaciones entre la cultura y la distribución y exhibición en el resto del mundo. Podría descubrir que las instituciones están tan preocupadas como el que más por apoyar al cine.

6] Hay presiones sobre la crítica. Cuando la crítica seria dice que una película es mala surgen los descontentos, que sin embargo no se conforman cuando ese mismo crítico elogia al cine creativo y valioso. Hay quienes piensan que la crítica debiera elogiar todo y tratan de que sea así. Si triunfan habrán logrado que nadie más lea a los críticos.

7] La crítica es menos eficaz cuando apoya a un film. Hasta hace un tiempo la crítica seria se jugaba por los films que consideraba importantes. Películas de ese tipo merecían una o dos notas previas, un primer y extenso análisis crítico y notas complementarias posteriores al estreno señalando aspectos parciales o ubicando al film en el contexto de una carrera o de un ámbito cultural. De diez años a esta parte el film valioso tiene el mismo espacio (un pequeño anticipo más bien superficial, una nota crítica) que la película olvidable que nadie puede sensatamente elogiar. El apoyo crítico se diluye así entre seis notas dedicadas a probar que seis películas de la semana son malas, y el lector no obtiene las explicaciones que el film complejo y creativo merece. Tampoco obtiene a veces incentivos suficientes para ir al cine y ver ese film de calidad. Un ejemplo entre muchos durante 1981 fue el estreno de *Kagemusha*.

A nivel oficial la cultura cinematográfica no interesa. En los hechos (y a falta de un conocimiento exacto de las intenciones) no se sabe de la existencia de reconocimiento hacia la cultura cinematográfica, salvo el caso más bien aislado de Cine Arte del Sodre, que es una entidad oficial y cumple tareas específicas. El área privada carece en los hechos, de todo reconocimiento efectivo, quizás porque ha demostrado suficiente eficacia por sí sola. Se entiende por trabajos de cultura cinematográfica: preservar films, reunir documentación, difundir el cine que importa, realizar investigaciones, publicar análisis críticos, estrenar las películas valiosas que no llegan por la vía comercial, rescatar y documentar la historia del cine uruguayo, debatir las vías de una expresión nacional, realizar los films que correspondan a esa necesidad cultural, generar conciencia pública sobre el cine propio.

Visto desde dentro el panorama parece menos satisfactorio. Los impedimentos resultan quizás angustiantes: en el momento actual la cultura cinematográfica parece más próxima a la retracción que al desarrollo. En ese posible desaliento inciden las amenazantes dificultades económicas, que afectan a la actividad y al público que la apoya normalmente. Pero quizás también incida el desgaste de años, una tendencia humana y comprensible a consolidar lo que se ha hecho antes que arriesgar seguir adelante, la falta brutal de incentivos.

Cinemateca uruguaya



Preservación

La Cinemateca Uruguaya es un archivo de films. Su propósito es rescatar y preservar todo el cine que importa conceptualmente, por sus valores creativos, artísticos, documentales, testimoniales o culturales. La preservación exige costosos trabajos técnicos de mantenimiento, laboratorio y acondicionamiento a temperatura y humedad que oscilan entre 3 grados bajo cero y 13 grados y del 30 al 45% de humedad relativa, según los tipos de película y emulsión. Para ello la Cinemateca comienza este año la construcción (Camino Maldonado, km 16.1/2) de bóvedas y laboratorio de preservación que serán los más modernos y avanzados tecnológicamente en América Latina. Ello permitirá salvaguardar un patrimonio filmico que se considera uno de los mayores en el continente.

Archivo. Comprende cerca de 5 000 películas, incluyendo en el inventario copias positivas, negativos e internegativos. En el archivo se preserva la mayoría de los films de largometraje uruguayos (el resto se considera perdido) y una importante colección de cortos nacionales. Además, primitivos de 1898 en adelante filmados en el Uruguay.

La mayor cantidad de films, empero, es de origen extranjero y abarca prácticamente todos los clásicos del cine mundial, desde los films de Edison (1888) y Lumière (1895) hasta los realizados en los últimos dos o tres años.

Dentro de la colección se preservan títulos de los que no existen originales en otros archivos y, desde luego, los originales y negativos de los films nacionales.

El archivo no se limita a films de ficción: un sector importante atiende al rescate y preservación de todo documento cinematográfico, registro, actualidad o noticiero.

Un esquema de su funcionamiento:

a) Búsqueda, adquisición e identificación. De cada título incorporado se establece una ficha de preservación y mantenimiento.

b) Clasificación. Atiende a los materiales del soporte de la película (nitrate, acetato, eventualmente poliéster), pase, color o blanco y negro, necesidades de climatización.

c) Duplicación. A pesar de las dificultades económicas, se cumple al menos en parte, el trabajo de contratipaje de los originales. De este modo se reducen los riesgos de destrucción o deterioro de los originales y se facilita la difusión de los films mediante contratipos.

d) Documentación. Se reúnen documentos y datos sobre los films. Afiches, fotos y demás documentación se clasifica por separado en el sector Documentación.

Las actuales instalaciones del archivo serán trasladadas en el menor tiempo posible a los

edificios proyectados en el Camino Maldonado, atendiendo a las exigencias técnicas en la materia.

Difusión. El conocimiento del arte cinematográfico es posible si los espectadores tienen acceso metódico y ordenado al cine pasado y presente. La Cinemateca exhibe sistemáticamente los materiales de su archivo, utilizando para ello cinco salas, de las cuales cuatro realizan varias proyecciones diarias. De ese modo ha sido posible en los últimos años la revisión exhaustiva de todos los grandes períodos de la historia del cine y de la obra de los principales creadores desde el cine mudo a la actualidad. Se cuenta con la colaboración de otras cinematecas y archivos, y se utiliza, asimismo, el material de distribución comercial en un 21% de la programación.

Exhibición. Las funciones de la Cinemateca (un promedio de 410 por mes) están dirigidas a los socios (aproximadamente 7 500), quienes tienen acceso libre a todas las actividades, y al público general no socio. Se realizan en cinco salas de funcionamiento simultáneo. Las programaciones están ordenadas en ciclos, en función de temas, personalidades, aspectos del cine, períodos, géneros, con un sentido de análisis crítico y docente. A través de la difusión se han exhibido, entre otros, estos ciclos:

a) Períodos: neorrealismo italiano, nouvelle vague francesa, new american cinema, la tradition de la qualité, La generación argentina del 60, la primavera de Praga, la terza generazione italiana, el cine británico de los Angry, el cine en la República de Weimar, el cine del III Reich, el Splastick, la edad dorada de la comedia, el realismo poético francés, cine social estadounidense (preguerra y postguerra), historia y evolución del cine mudo, Inglaterra: años de apogeo, documental inglés, la avant garde francesa. Polonia: los años de Gomulka, el cine pop.

b) Personalidades (sólo parte de las revisiones totales de un realizador): Ingmar Bergman, Luis Buñel, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Charles Chaplin, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica, Fritz Lang, Leopoldo Torre Nilsson, Hermanos Marx, Buster Keaton, David Wark Griffith, René Clair, Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini, Los Beatles, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Louis Lumière.

c) Temas (algunos): Hollywood canta y baila, cine Uruguayo, USA: la generación del 60, temática cristiana, la mujer y su sexualidad, los problemas de la mente (ciclo 1976), los caminos del cine argentino, el cine que se destruye.

d) Estrenos: anualmente la Cinemateca exhibe un promedio de 60 largometrajes como estreno. Los más importantes se presentan en Sala Cinemateca.

Documentación

Documentación. Reúne el archivo de papel, el Centro de Documentación (con fines de investigación) y la biblioteca.

El Centro de Documentación es uno de los sectores de la Cinemateca que ha comenzado a desarrollarse en fecha reciente. Un primer trabajo de investigación sobre los orígenes del cine uruguayo y una serie de conversaciones grabadas con viejos cinematografistas (directores, libretistas, productores, distribuidores, exhibidores y actores uruguayos) están siendo reunidas sistemáticamente.

La biblioteca y el archivo de papel poseen:

- a) 1 600 libros;
- b) colecciones de casi 60 revistas del cine (8 000 ejemplares diferentes);
- c) colección de recortes desde 1952 a la fecha;
- d) en particular se preservan en colecciones completas las revistas sobre cine que se han editado en el Uruguay: *Cine Actualidad*, *Cine Radio Actualidad*, *Cine Club Film*, *La Película*, *Cuadernos de Cine Club*, *Nuevo Film*, *Imagen*, *Cinemateca Revista*, etcétera.

De estos materiales se realiza el indizado analítico.

Publicaciones

Ediciones. Aparte de las publicaciones especiales, folletos y catálogos, y de la publicación esporádica de afiches, Cinemateca Uruguay edita regularmente cuatro series de publicaciones y prepara una quinta:

a) Boletín informativo mensual. Está dirigido a los miembros de la entidad y contiene información de toda la actividad institucional. Tiraje 18 000 ejemplares.

b) *Cinemateca Revista*. Publicación periódica sobre el cine como hecho general. Su material es absolutamente independiente de las actividades de la propia institución y atiende periodísticamente a la actualidad cinematográfica nacional e internacional.

c) Hojas analíticas. Acompañan sistemáticamente a cada una de las exhibiciones. Aportan información documental sobre autores, géneros, tendencias y períodos. Tienen un valor didáctico claramente definido y es en estas ediciones que se apoya fundamentalmente la importancia cultural del trabajo de difusión. Se publican sin interrupción desde 1956 acompañando cada exhibición de la Cinemateca.

d) *Cuadernos de Cinemateca*. De aparición ocasional. Sobre temas monográficos. En preparación dos entregas sobre historia del cine uruguayo.

e) *El Cine*. Una colección de 23 títulos (formato bolsillo). A editar por Ediciones de la Plaza. Los primeros títulos, sobre el cine actual, Luis Buñuel, el western, el musical norteamericano, Eisenstein y Pudovkin, el nuevo cine, etcétera.

Estos materiales impresos aspiran al mayor rigor y exigencia crítica, analítica y de investigación. En los trabajos de ediciones colaboran regularmente los críticos e historiadores más serios del país parte de los cuales —incidentalmente— integran departamentos o servicios de la Cinemateca.

Producción

El Departamento de Producción de Cinemateca Uruguay es la sección de más reciente creación. Ha realizado varios cortometrajes y habrá de concluir en abril 1981 el rodaje de su primer film largo, *Mataron a Venancio Flores*. De estreno inminente, *A la deriva*, adapta un relato de Horacio Quiroga. El Departamento de Producción se propone incentivar a través del cine una actitud creativa a partir de coordenadas culturales propias, entendiendo al cine como uno de los hechos artísticos de mayor importancia en la civilización contemporánea y partiendo de que el cine en el Uruguay es una de las formas de expresión propia más infrecuente y de difícil financiación. La necesidad y urgencia de un cine nacional (y no meramente uruguayo) determinó en 1979 la creación de este Departamento.

Cursos / Escuela

Realización. La Cinemateca tiene cierta tradición en la realización cinematográfica desde hace quince años, pero sólo a partir de 1976 encaró con decisión el problema: ese año comenzaron los cursos, luego se instituyó la Escuela de Cinematografía y posteriormente el Departamento de Producción. La producción hasta el momento ha sido relativamente escasa: seis films de promoción de alumnos de la Escuela, un cortometraje (*A la deriva*) en colaboración con la Escuela de Munich, dos cortometrajes del Departamento de Producción y finalmente el rodaje de un proyecto mayor: el largometraje *Mataron a Venancio Flores*, en color, con ambiciones expresivas y cuidados técnicos.

Se han debido solucionar las carencias de infraestructura que existen en el país para la realización de films, incorporando equipos, y se han formado técnicos con capacidad profesional. Los objetivos del Departamento de Producción son culturales, y se procura el afianzamiento de un cine nacional que obtenga una adecuada difusión pública. Se prevé organizar la producción regular de films de largometraje y la reanudación de los cursos de la Escuela de Cinematografía.

Si el hombre de hoy mantiene una memoria crítica de su pasado es porque la literatura, la música, la plástica, la arquitectura han sido preservadas en el tiempo. Esa experiencia, que se vierte sobre la creación presente, es igualmente vigente para el cine: a) el mantenimiento y preservación del cine pasado, b) su difusión y conocimiento, c) su análisis y estudio crítico e histórico, d) la actitud creativa. Cubrir esos aspectos del hecho cinematográfico es una tarea urgente y es el cometido de la Cinemateca. De alguna manera, nada de lo cinematográfico nos es ajeno.

Ese gran lío del cine, en medio de la crisis y de la dominación cultural

Manuel Martínez Carril



...icho brevemente, en el cine latinoamericano hay desconcierto, pero se lo oculta. A la vuelta de La Habana, Mario Benedetti en *Brecha* (diciembre 27 de 1985) repasa el último Festival e intuye varias riquezas en ese cine. Al cierre del mismo Festival una alocución de Fidel Castro repite los argumentos sobre la necesidad de recuperar los mercados latinoamericanos para nuestro propio cine. En un seminario internacional la mayoría arriba a conclusiones previsibles con enojos contra la dominación cultural y recomendaciones sobre qué hacer para zafar de esas dependencias. Casi todas las declaraciones promovidas por cineastas, comunicólogos, críticos, editores de revistas y distribuidores (excepto las cinematecas y ACLA que prudentemente sólo elaboraron proyectos y trabajos concretos) transitan por la literatura declarativa e incurrir en algunas ficciones:

- implícitamente parecen presumir que el cine es una herramienta fundamental y la clave de la comunicación en América Latina hoy;
- sostienen que el problema mayor y casi único es la ocupación de nuestras pantallas de cine por las transnacionales;
- llevan a suponer que el mundo del cine latinoamericano es un ámbito cerrado (un clan quizás) que debe seguir operando en *petit comité*, mediante amistades, afinidades, grupos y contragrupos, mientras la vida cotidiana, común y silvestre y el mundo, pasan por delante;
- básicamente se piensa como si viviéramos hace diez o quince años.

Es cierto, casi todo lo propuesto tiene su base de razón. Pero casi todo es insuficiente para abarcar las contradicciones, los cambios, las nuevas realidades en las que velozmente se inscribe en América Latina el hecho cinematográfico. La lucha por ocupar el propio mercado parece cada vez más una marcha contra la historia: porque el mercado se reduce cada día que pasa y se corre el riesgo de que dentro de poco a nadie le importe ya ocuparlo. Ese día seremos dueños de nuestros propios mercados pero ya no habrá mercado. Habrán sido diez o quince años de esfuerzos para poco o nada. Del mismo modo los desvelos por un cine popular e identificador suponen la mesiánica tarea de instrumentar un proyecto cultural masivo que si se concretara hoy (y ni siquiera mañana o pasado mañana) tropezaría contra la realidad: la desculturización o su contracara, la identificación cultural, pasan cada vez menos por el cine. Por cada hora de imágenes en movimiento en cine, el latinoamericano recibe promedialmente en el continente 471 horas de imágenes en movimiento en video o por tele-

visión. Podremos hacer el mejor cine pero su comunicación será apenas mayor que la del teatro o la literatura que se haga en ese momento. Con la diferencia que el cine es unas cien veces más caro para producirlo, para distribuirlo y para exhibirlo a públicos generales. Se sigue pensando en el cine popular pero en América Latina (con variantes de un país a otro) los obreros, los campesinos, los asalariados dependientes, han dejado de ser espectadores cinematográficos o lo son en porcentajes poco significativos. Implícitamente se confía en el cine como una herramienta de comunicación privilegiada pero en este continente la comunicación cinematográfica es estadísticamente mínima en la actualidad. Y será menor aún.

Desde luego, hay que resaltar la creatividad y riqueza de muchas películas latinoamericanas, hay que recuperar los propios mercados, hay que abolir la dominación cultural cinematográfica y hay que afirmar las expresiones cinematográficas nacionales. Desde luego. Pero también es importante saber qué pasa con la gente y empezar por admitir que en la mayoría de los países del continente (sí señor, en Cuba es diferente) el cine ya no es un vehículo de comunicación masivo y popular, como no lo son en estos países el teatro, la literatura, la danza, las formas artísticas que son o pueden ser medios de comunicación.

El riesgo es que empeñados en defender una concepción del cine que se evapora velozmente, cineastas, difusores, teóricos, productores, críticos (con o sin clan) se aferren a ideas que tuvieron vigencia hace poco tiempo pero que habría que cuestionar cuanto antes. Hacer cine o exhibir cine en 1986 en América Latina debiera obligar a pensar varias cosas desde cero. A no ser que se prefiera esperar por los cambios sociales que hagan volver a los espectadores a las salas de cine, induzcan a que todo el mundo vaya al teatro y lea literatura, y protejan nuestra identidad contra los procesos de transculturización o de dominación cultural. Como otras esperas ésa puede ser hasta cómoda y placentera según la posición que se adopte en la silla.

¿A destiempo con la historia?

En la década de los sesenta, poco después del triunfo de la Revolución cubana, crece la idea de utilizar al cine como un arma de información contra la desinformación y la mentira. Subliminalmente se está imaginando a una masa de espectadores sentados ante las pantallas que durante la guerra proyectaban el Movietone, el Noticiero Metro, el News of the World. Quince años antes Occidente vivía y se informaba de una guerra mundial por las pantallas de cine. Lo que el espectador había leído en los diarios o había escuchado por radio, iba al cine a vivirlo. La imagen cinematográfica fijaba definitivamente la vida, es decir, convertía en vivencia la información. El espectador se apropia de hechos: los nazis eran definitivamente malos y los aliados (dos de los tres) los héroes que con trabajo y organización salvaban al mundo. Ese fenómeno de comunicación era posible porque la afluencia de espectadores a las salas de cine era masiva. Lo siguió siendo hasta 1925-1954 en América Latina. Pero diez años después, cuando se propuso utilizar al cine como un arma informativa, la popularidad del cine se había reducido a la mitad o menos de la mitad. Cuando se necesita la masividad, el medio está abandonándola. Se piensa, sin embargo y a pesar de todo, que el cine es vehículo de hábitos y de ideas, que así como Estados Unidos enviaba primero las películas de Hollywood y después los consignatarios de los autos Ford, la lucha también se debe librar desde las pantallas.

Desde 1967 y a principios de los setenta esa propuesta llega al dogma: el dogma de la militancia. El único cine latinoamericano útil y necesario debía ser un cine de acción política, inhabilitando o desautorizando a todo otro cine latinoamericano. Se proponía un cine al servicio de la clase obrera, del pueblo, de la eventual revolución. Parte de ese cine se hizo para militantes o para proyectar en organizaciones de clase o en la clandestinidad. Pero salvo excepciones la mayor repercusión la obtuvo en festivales internacionales, en unas pocas ciudades de América Latina o en Europa, donde la eficacia de la información contra la desinformación habrá convencido a exiliados que ya estaban convencidos. La propuesta

fue absolutista: quien no estaba de acuerdo con ella era excomulgado. Pero, como se puede comprobar ahora, ese cine fue con frecuencia culturalmente muy interesante, creativamente irregular y —éste es el punto— no compitió efectivamente con la comunicación masiva. Todo se limitó a batallas libradas por cineastas comprometidos contra cineastas *evasivos*, críticos militantes contra críticos *prescindentes*. No valía la pena tanto ruido. Porque la comunicación cinematográfica y las estructuras de la difusión no eran las más indicadas para esos propósitos. Lo que no implica —valga la aclaración— que ese cine no debiera haberse hecho. Por lo contrario, lo que se critica es el dogmatismo que inhabilitó todo lo demás y la idoneidad del medio utilizado. Y no había estructuras suficientes de difusión, para peor.

Porque la lucha de la década de los sesenta debió ser por la liberación de los mercados nacionales de la dominación de Hollywood. Como se sabe, el mercado cinematográfico latinoamericano está ocupado por el cine transnacional a través de circuitos, cadenas de distribución, imposición de paquetes de programación a las salas. El cine menos conocido en América Latina es el cine latinoamericano. Trece o catorce años después, en 1977, ese problema pasa a un primer plano, cuando en Brasilia se propone la creación de un mercado común, la implementación de legislaciones adecuadas, la lucha por ser dueños de las propias pantallas, una propuesta que genera organismos y organizaciones varias, seminarios y bastante discusión. Nadie tiene más derecho que nosotros mismos a ser libres de elegir nuestro cine, el cine que se ve, y nadie tiene más derecho que los latinoamericanos a poder proyectar en sus países las películas latinoamericanas. La propuesta no parecía prematura en la década de los sesenta pero surgió con retraso. Ocho o nueve años después de Brasilia la defensa de los mercados contra la ocupación transnacional sigue siendo todavía la consigna dominante. Pero, ¿no se estará de nuevo a destiempo con la historia?

Porque lo que se debe evitar es el pensamiento absolutista. Fue importante que se hiciera el cine militante de los sesenta pero fue inadecuado el dogmatismo del planteo. Es importante ahora la lucha por los mercados pero sería erróneo que todo se redujera a esa lucha, por múltiples razones y aunque más no sea por una: porque la dominación de los mercados nacionales del cine fue hace 35 años la vía más eficaz entre todas las entonces existentes para la penetración cultural, y hace 25 años fue la barrera que impidió un cine latinoamericano libre. Hoy en día, ¿las cosas son así todavía? El cine en América Latina ya no es sociológicamente un medio de comunicación masivo y democráticamente abierto, o lo es cada vez menos. La transculturización o la desculturización difícilmente se combatirán con la recuperación de los mercados nacionales del cine, en un mundo cambiante y tecnocrático.

La crisis del cine

Entre 1952 y 1954 el cine en este continente es una forma de comunicación popular. En esos años se registran las mayores audiencias en las salas cinematográficas. En el Uruguay se superan los 22 millones de espectadores anuales. Cada habitante de este país asiste al cine 7.3 veces al año, lo que supone que el cine es un vehículo de información, de diversión y de penetración cultural al que acceden todos los niveles sociales. Si se piensa que por distintas razones muchos uruguayos en aquellos años no iban al cine, porque eran niños de corta edad, porque vivían en zonas del interior lejos de los centros poblados o simplemente porque no les gustaba el cine, es razonable suponer que una parte importante de los habitantes del Uruguay concurría a las salas cinematográficas entre 10 y 12 veces al año.

En 1985 el índice de asistencia de los uruguayos es muy inferior, desde luego. Cada habitante, estadísticamente, concurre al cine una vez y media al año. No sólo hay siete veces menos espectadores, sino que el cine es un espectáculo al que acuden sólo algunos sectores sociales. En una sociedad empobrecida en vías de subconsumo, la frecuentación cinematográfica en el Uruguay de hoy se vincula con el mantenimiento por parte de algunos sectores sociales de hábitos de consumismo. Sin muestreos ni encuestas, se sabe que los obreros no son más espectadores cinematográficos, que los sectores populares, incluyendo jubilados y

trabajadores asalariados de bajos ingresos tampoco. Las razones no son solamente económicas y la pérdida de poder adquisitivo de la población no explica la totalidad del fenómeno. Pero el hecho concreto es que la composición social y cultural de los espectadores cinematográficos se ha modificado y se sigue modificando rápidamente. En 1952 había motivaciones sociales para ir al cine. En 1986 hay motivaciones para no ir. Esas motivaciones positivas operaban con fuerza en sectores populares en 1952. En 1986 las motivaciones para ir al cine se circunscriben a una capa social de clase media y pequeña burguesía, según claros indicios. La desmotivación opera sobre obreros y asalariados dependientes.

Esta situación, más bien uruguaya, se repite con variantes en casi toda América Latina: durante los últimos meses en Brasil cerraron cuatro salas de cine por día, y en varios estados son muchas las ciudades brasileñas donde ya no existe el cine, simplemente porque las salas no operan, o porque las grandes distribuidoras transnacionales consideran antieconómico enviar películas a zonas donde la afluencia de espectadores disminuye, con lo cual las salas cierran por falta de material para exhibir y de espectadores que paguen la entrada. En 1985 Brasil produjo diez veces menos largometrajes que en los años de auge del cine nacional. Se cierran salas por falta de películas, pero el cine brasileño tampoco produce. Comparativamente la crisis es más grave allí que en el moderado desorden de la exhibición cinematográfica uruguaya, donde comienzan rumores sobre el retiro eventual de uno de los grandes sellos transnacionales. Y en Bolivia se preveía el cierre de la totalidad de las salas de La Paz, imposibilitadas de cubrir su presupuesto. Hay quien está peor, claro, pero por encima de las anécdotas particulares, el primer dato cierto y objetivo es que el cine como vehículo de comunicación en 1986 es —digamos— muy diferente de lo que fue en el pasado.

Lo que pasa con la gente

Las explicaciones usuales son incompletas. Se dice que la crisis económica que ha reducido drásticamente el poder adquisitivo de la gente retrae espectadores que no pueden pagar el boleto de ómnibus hasta las salas (que ya no están en los barrios) y que tampoco pueden pagar el café o el sandwich en el bar de la esquina después del cine. Y es cierto. Ir al cine implica para dos personas un gasto de unos N\$ 700, cerca del 10% del salario mínimo nacional. Cuando en las viviendas colectivas populares la galleta y el mate reemplazan la dieta diaria del uruguayo, el cine es decididamente un lujo.

Pero esa razón coyuntural no debiera ocultar otros cambios profundos y permanentes en los hábitos sociales. A esta altura de los acontecimientos la recuperación del poder adquisitivo no modificaría demasiado la crisis del cine. Porque hay otras explicaciones:

1. *La ilusión de libertad*. Es una mera apariencia de libertad y opera en el nivel individual. Cuando el espectador mueve el dial de su receptor de televisión está actuando libremente, o así lo imagina: elimina fácilmente de su pantalla un canal y opta por otro. Con el mínimo esfuerzo puede imaginar que elige. Para el espectador de cine, cambiar de película en el mejor de los casos significa cruzar a la vereda de enfrente, pagar otra entrada, un mayor esfuerzo físico, un acto más bien enojoso. El espectador de televisión se cree libre, y el de cine se siente condicionado.

2. *El rito social*. Ir al cine es un acto social, gregario. Hay toda una preparación previa, y una predisposición. En cambio ver una película o un programa en el living frente al televisor implica la inexistencia del rito, o el remplazo de un rito social por lo privado y doméstico. El rito social comprende ciertas obligaciones de conducta y de comportamiento ante los demás, que no se dan en el living de la casa. De estas conductas surgen también protecciones e indefensiones ante la comunicación, porque la imagen televisiva se instala en lo doméstico, donde no hay barreras ni puntos de comparación con el comportamiento real del prójimo. En el living lo que penetra por la pantalla es una imagen de la sociedad, sin comparaciones inmediatas con la realidad que está del otro lado de las puertas del cine, o al lado del espectador en la butaca contigua.

3. *Una sociedad que se movilizó.* Durante los últimos tiempos de la dictadura y los comienzos de la democracia, la sociedad uruguaya sin muchas distinciones sociales o culturales se movilizó, y hasta soñó que la democracia era el acto mágico que todo lo iba a solucionar. Para que la democracia —hada protectora— llegara, la gente salió a las calles. Se fue a las calles para algo que consideraba útil o necesario, para ello salía de las casas. Y sale de las casas para el trabajo necesario, para el encuentro útil con otras personas, para (cada vez menos, es cierto) ocasionales movilizaciones. Comparativamente con los hábitos de quince años atrás, cuando salir de casa era acceder a una vida más plena y más divertida, esa salida hoy en día suele responder a necesidades y utilidades.

4. *Un status selectivo.* A principios de siglo, en Estados Unidos, la entrada de cine costaba una moneda: los *nickel odeons* se llamaron así porque con 5 o 10 centavos de dólar se ingresaba. En la actualidad es normal en Estados Unidos pagar, 5, 7 o 10 dólares para ingresar al cine, que es cien veces más caro. En Uruguay la entrada al cine costaba en 1949, \$ 0.90, con una moneda más o menos a la par con el dólar. Si se tiene en cuenta la depreciación del dólar, la entrada actual en Uruguay mantiene su valor de entonces, en dólares. En todo el mundo de consumo el cine se ha vuelto un espectáculo selectivo que confiere cierto tipo de status, las películas se hacen pensando en este nuevo tipo de espectador, y esas películas son las que invaden los mercados nacionales. Películas selectivas para públicos sin poder adquisitivo tienden entonces, en América Latina, a ser vistas preferentemente por capas también selectivas de la población, modificándose de ese modo los hábitos de concurrencia.

5. *Perfecciones técnicas.* Las calidades de color y sonido en la pantalla de televisión son casi impecables. El espectador de televisión los puede modificar a su propio gusto. El simulacro de vida es casi perfecto.

Aparte de los datos estadísticos, que desmienten que el cine sea una herramienta fundamental en la comunicación en América Latina, estas posibles explicaciones afirman la idea que el cine es hoy un medio social muy diferente de lo que era pocos años atrás. Su público es otro.

El problema cultural

Se dice que el cine transnacional nos invade y nos desculturiza. Supongamos que el mercado latinoamericano no estuviera ocupado por las transnacionales y en toda América Latina las pantallas de cine sirvieran para reflejar imágenes identificatorias, propias, reflexivas sobre nosotros mismos. Pues esas imágenes serían vistas por parte de la clase media y pequeña burguesía, nada más. Porque son los habituales frequentadores de las salas cinematográficas. Y, al mismo tiempo, la desculturización o la transculturización como la llaman ahora, penetraría unas quinientas veces más por las pantallas de televisión o en la forma de video. Ganar la batalla del cine no es ganar la batalla de la cultura aunque, ciertamente, de ello no debiera inferirse que es una batalla inútil.

Dicho claramente, el ojo de la tormenta no es el cine. Con modestia la gente de cine de América Latina debiera pensar que la búsqueda de una expresión identificatoria es muy parecida a la del teatro, la literatura, la plástica o la danza latinoamericanas. Es una experiencia y una lucha en el arte, pero la contienda de la comunicación es cada vez más distante en la medida que en muy pocos años la comunicación masiva del cine se pierde y, sobre todo, porque también se pierde el espectro democrático y amplio del público, fenómeno que con variantes ocurre en todo el continente. El cine latinoamericano pudo pensar (con bastante exageración) en heroísmos o en vanguardias, hace veinte años. Pero ya no.

En el ojo propio

Durante los últimos quince años la estrategia cultural de Cinemateca Uruguaya consistió en la construcción de un espacio masivo de comunicación, con acceso a un número importante y permanente de espectadores. Esa comunicación masiva alternativa ha permitido el

conocimiento y la difusión de un cine de valor cultural y social (e incluso informativo) opuesto al que se proyecta normalmente en las pantallas comerciales. En los hechos el espacio de la Cinemateca es desde hace años una cuña en medio de la exhibición cinematográfica operando con objetivos, métodos y criterios en contradicción con los propósitos y procedimientos del negocio y la industria del cine. El fenómeno de "isla" en medio del cine transnacional ni siquiera es tal, porque es una real alternativa que evitó ser marginalizada y donde la cultura demuestra ser competitiva con la industria. Esa estrategia, parece obvio, tiene que ver directamente con la lucha por la recuperación de las propias pantallas, ocupadas por las transnacionales. Y fue planteada bastante antes que el tema se convirtiera en *leit motif* latinoamericano.

Sin embargo, también esta estrategia cultural debiera ser repensada. La exhibición cinematográfica comercial en el Uruguay se aproxima a una crisis aún mucho mayor que parece inevitable. Y al mismo tiempo la composición social de los espectadores restringe el público a capas sociales delimitadas claramente: el cine no es un espectáculo popular. O por lo menos no lo es en la exhibición comercial, y corre el riesgo de dejar de serlo en el circuito cultural que refleja con retraso de dos o tres años los cambios de hábitos que se producen. Hace un año, la Cinemateca planteó por Distribuidora Alternativa una concepción de comunicación alternativa de base. Esa propuesta es limitada, porque resulta del estudio y diagnóstico de las causas económicas que afectan a la exhibición cinematográfica, pero prescinde de los reflejos y consecuencias psicológicas y sociales y, desde luego, poco puede hacer para compensar la desculturización masiva de los medios electrónicos. Es decir, las vías masivas de comunicación cultural son el centro del problema.

Contra esa dominación cultural masiva hay formas de resistencia cultural, algunas espontáneas, otras organizadas. Resistencia y propuesta en la Cinemateca se instrumentan por un circuito cinematográfico masivo y por vías alternativas de distribución externa. Pero también aquí lo que corresponde es aceptar que la lucha es fundamentalmente una experiencia en el arte y a través del arte.

DOCUMENTOS



Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes promovido por el Sodre a través de su departamento de cine-arte



Temario

Finalidades del congreso: Tiene como finalidad fundamental, plantear y resolver en la medida de lo posible, problemas relacionados con la producción y distribución de films que por su carácter independiente afrontan hoy las mayores dificultades. Cortometraje independiente:

Producción:

- Característica de producción en los distintos países.
- Organización actual de la producción privada y oficial.
- Informe de la situación del cortometraje en cada país.
- Situación del realizador independiente frente a la producción de cortometraje.

Distribución:

- Características de la distribución del cortometraje en cada país.
- Problemas y posibilidades de intercambio.
- Liberación de barreras aduaneras, soluciones.
- Relación del cine de cortometraje y la televisión.

Films documentales y experimentales:

- Experiencia realizada en uno y otro campo.
- Problemas de producción y distribución de los mismo.
- Apoyo y estímulo que recibe dicha producción.
- Necesidades del film experimental.
- Necesidades del film documental.

Largometraje independiente:

- Antecedentes.
- Problemas de producción y distribución.
- Fórmulas de coproducción: a) coproducción de equipos
- b) de capitales
- c) mixta
- Problemas jurídicos y gremiales de la coproducción.
- Legislación y fomento oficial de la producción cinematográfica.

- Problemas de la producción en relación con la censura.

Problemas gremiales:

- Organización y problemas gremiales internos. Situación de los técnicos extranjeros que ingresan al país.
- Posibilidades de tránsito y trabajo para la filmación en los países de América.

Problemas generales:

- Estado actual de la enseñanza técnica y escuelas de formación profesional
- Formación de cuadros técnicos, intercambio de los mismos.
- Gestión y adjudicación de becas.
- Grupos o sociedades de producción independientes.
- Posibilidades de vinculación e intercambio entre esos grupos.
- Dificultades, posibilidades y soluciones para el abastecimiento de equipos y materiales cinematográficos.

Montevideo, abril de 1958

Resoluciones

Reunido en la ciudad de Montevideo (capital de la República Oriental del Uruguay), el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, a los veintiséis días del mes de mayo del año un mil novecientos cincuenta y ocho, con la asistencia de los señores delegados:

Argentina: Sres. Simón Feldman, V. Iturralde Rúa, Enrique Dawidowicz, Leopoldo Torre Nilsson, José Tapia, Cándido Moneo Sanz, Marcelo Simonetti, Rodolfo Kuhn, Alejandro Saderman, Alfredo D. Linares, Harold C. Teijeiro, y Oscar R. Hansen, y Fernando Birri.

Bolivia: Sr. Jorge Ruiz.

Brasil: Sr. Nelson Pereira dos Santos.

Chile: Sr. Patricio Kaulen.

Perú: Sr. Arq. Manuel Chambi.

Uruguay: Sres. Danilo Trelles, Juan Roca, Roberto Gardiol, Daniel Arijón y Edison García Maggi. Resuelve:

Visto: los informes recibidos sobre situación en los países representados y escuchadas las delegaciones antes citadas;

Considerando:

- Que la cinematografía al mismo tiempo que una industria es uno de los más poderosos medios de expresión y de cultura de nuestro tiempo.
- Que los pueblos de Latinoamérica tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y sus aspiraciones nacionales.
- Que de acuerdo a la fehaciente información obtenida, la producción cinematográfica en América Latina sólo obtiene en su explotación resultados deficitarios.
- Que el afán de lucro no debe ser guía rectora de la producción cinematográfica.
- Que la cinematografía debe cumplir en América Latina la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población.
- Que la potencialidad económica de los productores latinoamericanos no puede de modo alguno permitir sin apoyo oficial, ofrecer calidad y cantidad, especialmente en la producción independiente, como para competir con productoras extranjeras.

- Que ese apoyo oficial es aplicado en casi todos los países del mundo con industria cinematográfica, como medio eficiente de protección.
- Que los costos de producción cinematográfica en América Latina se han elevado por razones cambiarias y de disponibilidad de divisas, a cifras prohibitivas.
- Que las demandas de materiales para esta actividad no insumen en ningún país cantidades capaces de alterar sensiblemente ninguna balanza.

El Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, recomienda:

I] Encarecer a los gobiernos latinoamericanos una adecuada protección a la cinematografía, y en particular a la cinematografía independiente, que asegure a los productores una regular exhibición de sus películas y la seguridad de recuperación de los costos.

II] Solicitar a los gobiernos latinoamericanos la liberación total de cualquier tasa aduanera o cambiaria, que grave la introducción de equipos, productos químicos, película virgen y todo otro material destinado a su industria cinematográfica, llegando, de ser posible, al otorgamiento de cambios preferenciales en los países en que exista este tipo de fomento.

III] Se contemple la especial situación del cortometraje para su difusión, estableciendo dentro de cada país, disposiciones que permitan su supervivencia y desarrollo, y en lo que respecta a su difusión latinoamericana lograr la reciprocidad que equipare entre sí los films ingresados por intercambio.

IV] En estos momentos en que se habla del Mercado Común Latinoamericano, que es una aspiración de muchos países de este continente, los cineístas latinoamericanos creen ineludible la inclusión de la cinematografía de sus países en dicho mercado, como medio real de mutuo conocimiento y comprensión.

V] Que dada la complejidad de la cinematografía, y por ende, la formación profesional de sus técnicos, constituye un deber ineludible promover la creación de escuelas especiales con este objeto, así como el establecimiento y adjudicación de becas internacionales para fomentar el intercambio y un mayor perfeccionamiento técnico.

El Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, reunido en la ciudad de Montevideo (República Oriental del Uruguay) a los veintiséis días del mes de mayo del año un mil novecientos cincuenta y ocho, con la opinión unánime de las delegaciones representativas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú y Uruguay, declara:

a] Que entiende por cineístas independientes a todos aquellos profesionales que trabajan sin estar ligados en relación de dependencia, a las empresas de producción o distribución y pueden decidir libre y personalmente la orientación temática o estética de sus películas.

b] Que son comunes los problemas fundamentales en la realización y desenvolvimiento de la cinematografía.

c] Que constituye un ineludible deber el difundir los valores de la cinematografía latinoamericana en el resto del mundo.

d] Que conforma un común propósito elevar la jerarquía de las cinematografías nacionales.

e] Que se impone la necesidad de un intercambio permanente y el conocimiento entre los cineístas independientes de Latinoamérica.

f] Que es de vital necesidad para la creación de la obra cinematográfica el mantenimiento de la libertad de expresión, velando por la dignidad de los pueblos latinoamericanos.

g] Que se debe propender al desarrollo de las culturas cinematográficas nacionales y cooperar con la labor de aquellas entidades que, como las cinetecas, los cineclubes y otras similares, tienden al mejor conocimiento de los valores esenciales de la cinematografía.

Resuelve

- I] Dar por constituida la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes

(ALACI), cuyos objetivos fundamentales serán los enunciados en la precedente declaración.

II] Fijar como primera sede para su secretaría general la ciudad de Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay y designar para dichas funciones a los señores delegados de este país que le representaron ante el Congreso.

III] Otorgar el plazo irrevocable de un mes, a contar desde la fecha, para que la secretaría general redacte el anteproyecto de estatutos de la Asociación y someterlo a consideración y aprobación de las respectivas representaciones nacionales acreditadas en el presente Congreso.

IV] Promover la realización, en cualesquiera de las ciudades capitales de las naciones de Latinoamérica, del Segundo Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes a cumplirse en el año 1959.

V] Considerar como socios fundadores de la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes a todos los señores delegados acreditados ante el presente Congreso.

VI] Se deja establecido que actuarán al frente de las secretarías nacionales de cada uno de los países que se indican, los siguientes delegados:

- Argentina: señor Simón Feldman
- Bolivia: " Jorge Ruiz
- Brasil: " Nelson Pereira dos Santos
- Chile: " Patricio Kaulen
- Perú: " Arq. Manuel Chambi

quienes serán el nexo entre los afiliados de sus respectivos países y la secretaría general de la Asociación.

VII] Queda establecido también que cada uno de los delegados, previa consulta con las asociaciones y cineístas independientes de su país, ratificará dentro de un plazo no mayor de 60 días todas las disposiciones que anteceden.

VIII] Las delegaciones presentes recomiendan a la secretaría general la adopción de medidas tendientes a incluir, a la brevedad posible, al resto de los países latinoamericanos que por distintas circunstancias no concurrieron a este Congreso inaugural.

Constitución del Comité de Cineastas de América Latina



En el año de 1967 un grupo de cineastas latinoamericanos efectuamos nuestro primer 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 objetivos a alcanzar. Culminamos entonces una etapa inicial en la que había predominado el desconocimiento de nuestros esfuerzos por crear un cine auténticamente nacional. Nuestras 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 culturas, las similitudes en las relaciones económicas y sociopolíticas que han vivido y viven nuestros pueblos, y sus luchas contra el enemigo común.

Allí, en Viña del Mar, en 1967, se constató la existencia de un nuevo cine latinoamericano y nos planteamos la tarea de trabajar por su crecimiento cuantitativo y cualitativo y por el incremento de su difusión sobre la base de objetivos ideológicos y culturales.

"El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo 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 colaboradoras 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, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia."

De los días de Viña del Mar a los de hoy nos hemos reunido en distintas ciudades del continente: Mérida, Brasilia, Río de Janeiro, Quito, Caracas, Mérida una vez más, Cartagena, México, Madrid, La Habana; en cada una de las ediciones del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, para intercambiar información sobre nuestras experiencias particulares, definir políticas y profundizar en la estrategia común.

En 1974 planteamos la necesidad de crear una organización que contribuyera a unificar esfuerzos para el desarrollo del cine latinoamericano y para promover la solidaridad entre los cineastas comprometidos con los postulados enunciados, algunos de los cuales han enfrentado a lo largo de estos años las más diversas formas de coacción y represión. Así surgió, del plenario de más de cuarenta cineastas del continente, reunidos en la ciudad de Caracas, la formación del Comité de Cineastas de América Latina. He aquí la resolución que creaba nuestro organismo y que se adjuntaba a la Declaración Final del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos:

Resolución

Para la aplicación de los contenidos expresamos en la presente declaración, este Plenario resuelve crear el Comité de Cineastas Latinoamericanos, que tendrá las siguientes tareas fundamentales:

1. Asegurar la continuidad de las reuniones y encuentros de los cineastas latinoamericanos, debiendo realizar el próximo en el plazo de un año.
2. Promover reuniones regionales y seminarios de estudios, para examinar y discutir la problemática del cine latinoamericano.
3. Establecer la solidaridad activa con las cinematografías nacionales que sufren la persecución y represión de regímenes dictatoriales como Chile, Uruguay y Bolivia, y, con aquellas que pudieran sufrir la misma situación.
4. Apoyar las cinematografías de aquellos países que están en un grado incipiente de desarrollo y promover el nacimiento en aquellos donde aún no existiera.
5. Denunciar permanentemente la utilización de los medios de comunicación masiva por el imperialismo como instrumento de penetración ideológica y deformación de nuestra cultura latinoamericana y parte de su política de neocolonialismo y dominación. Darse una política en el rescate de esos medios de comunicación masiva para que estén al servicio de los pueblos latinoamericanos.
6. Organizar un relevamiento del cine latinoamericano que reúna información en los siguientes aspectos: condiciones de producción, distribución y exhibición; existencia de equipos y servicios técnicos; películas realizadas y en vías de realización para facilitar su circulación.
7. Promover la participación del cine latinoamericano en muestras, festivales, encuentros y otras manifestaciones culturales similares con el objeto de que nuestro cine sea instrumento para el conocimiento integral de nuestra realidad continental.
8. Editar un boletín informativo sobre la situación del cine latinoamericano y crear las condiciones para su edición.
9. La sede del Comité de Cineastas Latinoamericanos será la ciudad de Caracas.

Caracas, 11 de septiembre de 1974

A lo largo de estos once años transcurridos hemos perfilado nuestros objetivos de defensa, fomento, desarrollo y promoción de las cinematografías nacionales del continente y el reconocimiento del cine como medio de integración de nuestras culturas. Ya hoy no sólo 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 y de millones de metros de celuloide en los que está impresa nuestra historia como arma movilizadora y forjadora de conciencia. También somos un

movimiento de cineastas comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte.

El Nuevo Cine Latinoamericano y el Comité de Cineastas de América Latina son, dentro del movimiento cultural del continente, particularmente abanderados del gran proyecto bolivariano y martiano: la patria única latinoamericana.

En el día de hoy. de diciembre de 1985, procedemos a la formalización legal de la resolución del 11 de septiembre de 1974.

Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*

Alfredo Guevara



Queridos hermanos de Nuestra América:

El Festival es una realidad. Parecía un sueño y es una realidad. Y al declararlo inaugurado damos una calurosa bienvenida a los hermanos de Nicaragua que llegan por vez primera portados en andas por su pueblo, protagonista de una gesta impar, forjada y dirigida por esa admirable cantera de héroes que ha sido el Frente Sandinista de Liberación Nacional. Y con, y junto a los hermanos nicaragüenses, damos también calurosa y emocionada bienvenida a los hermanos chicanos que, como ellos llegan por vez primera proclamando la irrenunciable lucha de su pueblo por conservar, reconquistar, afirmar y desarrollar la propia identidad. E identidad es premisa de la libertad, y de la propia dignidad, me atrevo a decir.

La cinematografía cubana que cumplió sus veinte primeros años el 24 de marzo, cierra los festejos de este aniversario recibiendo a sus hermanos de América Latina y el Caribe con motivo del Festival. Y lo hace para conmemorar también, y sobre todo, los primeros veinte años del Nuevo Cine Latinoamericano. El nacimiento del cinema novo en Brasil; y más tarde de cinematografías progresistas y renovadoras en unos países, revolucionarias y combatientes en otros, patrióticas y antimperialistas siempre, recorre infatigable el curso de estos años. Es como si en nuestros tiempos y con armas nuevas, nuevas y no mejores pero nuevas y también legítimas, una generación de jóvenes artistas se empeñara en alcanzar con el cine la hazaña intelectual y política de nuestros escritores y artistas que, durante siglos, y desde horas muy tempranas, trabajaron como sabios y orfebres la imagen de Nuestra América, descubriéndole su unidad profunda, las maravillas de su diversidad, la originalidad de su historia y el tesoro de experiencias que guarda, la riqueza inextinguible de sus lenguajes y el diseño de un futuro en que las posibilidades no reconocen fronteras.

Debe mucho esta época, y este cine, a la obra primera de los cineastas brasileños que supieron buscar en las fuentes y se reconocieron desde el primer día herederos de movimientos significativos de su cultura y tradiciones, y que encontraron inspiración y aliento en la obra barroca y tropical, sensualista y revolucionaria, de grandes artistas de un pasado reciente. También nosotros, los cubanos, rechazamos desde el primer día toda relación con un cine nacido de la prostitución, subcine imperialista dirigido a profundizar y perpetuar la colonización cultural impuesta por el imperialismo norteamericano a cañonazos en Cuba y

* Pronunciado el 3 de diciembre de 1979. Tomado de *Cine Cubano*, núm. 97, La Habana, Cuba, 1980.

Puerto Rico, en Nicaragua, en Haití y en los territorios arrebatados a México, y enmascarada y páfida e igualmente deformante en otros países.

No podía ser nuevo cine, cine revolucionario, antimperialista y militante sin serlo primero de la autenticidad. Por eso la primera ley del cine, promulgada por la Revolución cubana cuando no habían pasado aún tres meses del triunfo, dice en su primer "Por cuanto: el cine es un arte." Para serlo, y para serlo de Cuba, el lugar que nos vio nacer, y de América Latina, primera escala hacia la humanidad toda, porque patria es humanidad, teníamos una sola fuente válida: la obra de nuestros maestros de la literatura y la crítica en el siglo XIX, y de los escritores y artistas que desde los albores de nuestro siglo restablecían con su obra, y en la conciencia de las nuevas generaciones, la maltrecha imagen de la República usurpada. No fue un accidente que la vanguardia revolucionaria que encabezaron un día Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena, haya recogido las banderas de la cultura nacional, cuidado de los artistas y escritores, de los investigadores, historiadores y antropólogos, y en general de los estudiosos de las más diversas disciplinas. No importa donde militaran. En el Partido Socialista Popular, el partido de los comunistas de la época, tenían su casa última cuantos con su vida y con su obra contribuían en escala mayor o en cualquier escala, a profundizar la conciencia revolucionaria, antimperialista de nuestro pueblo. Ese es mérito indiscutible de aquel Partido nuestro, y de sus dirigentes, que fueron maestros de toda una generación revolucionaria. Inspirados en esa lección de la historia, en esa enseñanza imborrable, los cineastas cubanos forjamos el instrumento de trabajo necesario: un movimiento artístico no del cine cosmopolita internacional sin carácter y al viento de la moda (impuesto por los medios de comunicación que usurpan el imperio y sus edecanos), sino un movimiento artístico de la cultura cubana, latinoamericana y del Caribe, que aprende a ser socialista descubriendo y cultivando los rasgos nuevos que el espíritu solidario e internacionalista hace brotar en cada ser y en la sociedad toda.

El nuevo cine mexicano es un acontecimiento sin precedentes y prueba de la fuerza irrefrenable de la voluntad antimperialista y la autenticidad y significación del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Para surgir debió abrir brechas en murallas que parecían inaccesibles, levantar barricadas invisibles, pero poderosas, y sobre todo realizar obras. Recordamos uno de sus primeros manifiestos. El nuevo cine mexicano se remitía a la novela y al corrido de la Revolución, al movimiento plástico más original y significativo de toda una época: el grabado y el muralismo mexicano surgidos con la Revolución y crecidos y afirmados en el clima moral y político de la nacionalización petrolera y la presencia de Cárdenas en la Presidencia, y en la historia contemporánea de México.

Pero ha visto más nuestro movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Puerto Rico y Panamá, patria ocupada y esclavizada una, parcialmente ocupada la otra, han hecho nacer y desarrollan jóvenes cinematografías que se educan junto al pueblo y sus luchas, ofreciendo denuncia y testimonio como grito de independencia y contribuyendo desde la pantalla a desencadenar esa fiesta de la plenitud que supone la afirmación, reencuentro o encuentro de una imagen, la propia, la de la propia historia, la del pueblo, por largos años ignorada cuando no macillada por el cine imperialista y sus sucedáneos, que convierten, todavía hoy, al latinoamericano en caricatura y proposición para desprecio y escarnio. Basta que la represión fascista se empeñe en aplastar a una cinematografía para que la solidaridad latinoamericana se encargue de proteger a los perseguidos y ofrecerles apoyo y tribuna, quiero decir cámara y película, posibilidad de expresión. Cineastas uruguayos y chilenos, bolivianos, argentinos y haitianos, han continuado su obra junto a los cineastas de Venezuela, México, Ecuador y Cuba. Y aun los menos perseguidos ofrecen resquicios de expresión a los que nada tienen. Esa actitud es resultado de muchos factores y en primer término de nuestra historia común, de nuestras tradiciones culturales y de las luchas por la liberación nacional. Pero el Nuevo Cine Latinoamericano, que es parte de unas y otras, instrumenta y estimula este espíritu. De ahí que el cine chileno, primera víctima del fascismo realice hoy, y en el exterior, más films que antes de la temporal derrota de las fuerzas democráticas y socialistas, o que el

cineasta argentino Raymundo Gleyzer, secuestrado y desaparecido hace años, sea para todos nosotros símbolo de martirologio y ejemplaridad revolucionaria.

Cineastas de México y Argentina, de Panamá, Uruguay, Puerto Rico y Costa Rica, acompañaron a los guerrilleros y tropas del Frente Sandinista de Liberación Nacional en sus combates, y Cuba estaba presente en ellos porque no podía estarlo de otro modo.

Este espíritu solidario, este actuar como latinoamericanos y sentirnos cada vez y más, parte de la patria dividida, diversa y una, prestos a sembrar de amistosos puentes todos los caminos, es resultado de estos años, de experiencias comunes, de la existencia misma del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Qué hacer frente a la tenebrosa noche que se cierne, temporalmente sabemos, para no pocos cineastas de Nuestra América. El cine no sustituye a las organizaciones revolucionarias y políticas o a sus destacamentos de combate. Pero el Nuevo Cine Latinoamericano tiene la obligación moral, revolucionaria y política de cuidar de los cineastas de esos países, y de sus obras. Y la solidaridad tendrá que manifestarse asegurando la continuidad cultural, artística, de toda corriente significativa.

¿Qué podrá hacer la pujante cinematografía venezolana, que llega al Festival con tantos films y cineastas? ¿Qué podrá el cine colombiano, cada vez más ampliamente representado? ¿Qué podremos los cineastas de México y Cuba, o los cineastas latinoamericanos que trabajan en Estados Unidos y otros países, por nuestros hermanos del sur de América?

El Nuevo Cine Latinoamericano enfrenta otras tareas y problemas igualmente urgentes y el Festival y las reuniones y seminarios que tendrán lugar en su marco pueden tal vez iluminar soluciones y abrir caminos. Es una oportunidad excepcional. Y por eso, al mismo tiempo que nos sentimos esperanzados y entusiastas, queremos subrayar algunas preocupaciones.

No somos pueblos desposeídos o miserables. Nuestra riqueza material es tan grande que las formas más brutales y sofisticadas del robo, saqueo y estafa no han logrado agotarlas. Somos herederos de culturas que crearon tanta belleza y poesía, tanta ciencia y tanta conciencia que sus frutos no podrán ser destruidos. Pero el imperialismo trata de confundirnos, y como buen bribón diabólicamente eficaz no pierde jamás un minuto, un recurso o una brecha. Esta vez recurre a nuevas formas de ignorancia y sapiencia combinándolas hasta convertirlas en veneno.

En atractivas probetas prepara mortales recursos destinados, por no variar el objetivo, a promover la rendición. La ilusión tecnológica y el deslumbramiento de la tecnología tienen más publicidad y mejor lanzamiento que cualquier producto de consumo masivo.

Esta vez no se trata de la fraseología ingeniosa de profesores con vocación exhibicionista o publicitaria. Se trata de negar el valor, la importancia y significación real, inviolable e irrenunciable de la cultura literaria y artística como parte de la cultura, que es también memoria histórica e instrumento necesario a una visión contemporánea y viva, actuante, del mundo. Nuestro cine —e incluyo el cubano— no logrará ser mejor y más eficaz, llegar más lejos y expresar con mayor profundidad, romper cercos y penetrar terrenos que le están prohibidos, si nuestros cineastas, cada uno y todos nosotros, no encontramos recursos, instrumentos y soluciones concretas para elevar nuestra información y formación cultural y artística rechazando la invitación a separarnos de, y a ignorar, las otras manifestaciones culturales y artísticas del continente y las islas, bajo el pretexto de modernidad o antielitismo.

Un elitismo tecnologicista, ahistórico e hijo y propulsor de la tabla rasa ahorra a los vagos el estudio y justifica la ignorancia convertida en vocación política; y si sólo esto fuera, serviría a frustrar a cuatro tontos sin mayor consecuencia para nuestros pueblos; pero reduciendo el cine al uso de los medios técnicos más o menos sofisticados, también negamos al espectador las posibilidades de acceso a las riquezas espirituales de las que el cineasta resulta creador, recreador o mediación.

Por otro caminos, y resultado de urgencias políticas y hasta militares, no pocos de nuestros cineastas se han formado en la línea del frente. Es un hecho objetivo y saludable, pero no tiene por qué resultar definitivo e inmutable.

Por todas estas razones no queremos perder esta oportunidad para decir con todos los cineastas de América Latina un no rotundo al facilismo y la improvisación, un no a la cano- nización de la rusticidad artística; un no, en fin, a todo riesgo de innecesario empobrecimiento cultural.

Por eso y junto al seminario que estudiará el cine como expresión de cultura e identidad, y la agresión real y potencial que las transnacionales ejercen sobre la cultura e identidad de nuestros países a partir del dominio y ejercicio de modernos recursos tecnológicos, propongo, discutamos la experiencia y situación artística de nuestro cine, y sus perspectivas a mediano y largo plazo. Ésa es una necesidad, creemos, del Nuevo Cine Latinoamericano, una posibili- dad y un objetivo de la confrontación que resulte de este I Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, y una aspiración y una urgencia del cine cubano en su XX Aniversario.

Hermanos cineastas de Nuestra América, declaro abierto el I Festival del Nuevo Cine Launoamericano.

Bienvenidos a Cuba

Resolución de la Federación Panafricana de Cineastas y el Comité de Cineastas de América Latina



Nosotros, cineastas africanos y latinoamericanos, reunidos en el marco del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, del 2 al 16 de diciembre de 1985, después de haber analizado la situación política mundial, hemos constatado que los valerosos pueblos de África, América Latina y Asia, viven día a día una situación objetiva de dominación por parte del imperialismo y sus aliados locales. Cada día, estas fuerzas dominantes encarcelan, humillan y matan a hombres, mujeres y niños sólo por el color de su piel, oprimen a los pueblos por haber osado escoger el camino de la libertad, el camino de la dignidad. Las fuerzas imperialistas arman día a día mercenarios para desestabilizar y sembrar la desolación.

Frente a esta dramática situación, nosotros, cineastas nacidos de estos mismo pueblos víctimas del imperialismo, no podríamos callarnos y abandonar el campo de batalla, y aprovecharemos este encuentro para:

- Condenar y repudiar el abyecto y odioso sistema del apartheid y reconocer la justeza de la lucha de los pueblos de Sudáfrica, Namibia y Angola por la paz y la estabilidad en la región.
- Denunciar a los mercenarios sionistas armados y apoyados por el imperialismo norteamericano y brindar nuestro efectivo apoyo al pueblo mártir de Palestina que lucha valerosamente por la reconquista de su tierra natal.
- Apoyar todos los movimientos de liberación que luchan diariamente por vivir libres según las profundas y legítimas aspiraciones de los pueblos a que pertenecen.
- Saludar y apoyar la creciente rebelión del pueblo chileno contra la dictadura de Pinochet.
- Rendir homenaje a la insurrección popular en El Salvador.
- Saludar al gobierno revolucionario de Nicaragua y condenar la política intervencionista de Estados Unidos y sus aliados.

Federación Panafricana de Cineastas

Comité de Cineastas de América Latina

Ciudad de La Habana, 11 de diciembre de 1985

Discurso de Clausura del Séptimo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*

Fidel Castro



Estimados delegados e invitados al 7mo. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano: Para mí constituye un honor, un especial honor podríamos decir, participar en esta clausura, aunque no se trata, en ningún sentido, de un acto voluntario, es resultado de las presiones del compañero García Espinosa y de otros muchos amigos del Comité de Cineastas Latinoamericanos (aplausos).

Por razones obvias debo ser breve, a pesar de que tengo fama de hablar extensamente (risas). Pero, ¿qué puedo hacer después del tiempo transcurrido en este acto y, sobre todo, después de los breves discursos pronunciados aquí, como el del cineasta que habló en nombre de África, o de Sánchez, el mexicano, o de Birri, en la declaración del Comité que aquí leyó; qué puedo hacer sino tratar de ser breve?

Infortunadamente, no he podido, como en otras ocasiones, seguir de cerca el Festival; casi siempre, en los últimos años, cuando llegaba el momento de los premios ya yo había visto una parte de las películas, las que venían precedidas de mucho prestigio, y las que no veía antes las veía inmediatamente después del Festival.

Incluso, en ocasiones se conocía antes del acto de clausura quién iba a recibir el premio. Eso no es correcto. No quiere decir esto que existiera parcialidad, por el contrario, los jueces eran absolutamente imparciales, o trataban de serlo, pero sí eran indiscretos y por eso había muchos que ya conocían antes del acto final, unas horas antes, cuáles iban a ser las películas premiadas. Esta vez nadie sabía, ¿nadie! Y como ése era un punto en que por mi parte había insistido mucho, si alguien lo sabía, nadie se atrevió a decírmelo (risas). Excepto Armando, nuestro ministro de Cultura. Unos minutos antes del premio —y es porque a él se lo había dicho su vecino de al lado en ese momento, que lo sabía por haber sido miembro del jurado—, precisamente cuando se estaba otorgando el premio de música a la película argentina *El exilio de Gardel*, dice Armando: “Ésa fue la que se llevó el primer premio.” Mas no fue así, fueron dos películas las que se llevaron el primer premio, y ni Armando lo sabía (risas). Es decir que lo que pudiéramos llamar la emoción de los premios, se mantuvo hasta el final.

Yo quiero decir que soy una de las personas conquistadas por el Nuevo Cine Latinoamericano (aplausos) y pudiéramos llamarlo así: una conquista. Siempre me gustó el cine, y

* Pronunciado el 15 de diciembre de 1985. Tomado de Granma, 17 de diciembre de 1985.

cuando he podido, he dispuesto de tiempo, o he podido robarle tiempo a algo, me ha gustado ver buenas películas, de los más variados géneros.

Estos Festivales de La Habana habían comenzado desde 1979 y, de manera inconsciente prácticamente, yo iba cada año alegrándome con la idea de que se acercaba el Festival. Al principio veía dos, tres, cuatro películas; después ocho o diez, y después casi todas las películas que adquiriría nuestro país en cada Festival del Nuevo Cine, y me percataba de la creciente calidad de las mismas. Así fui entrando en contacto con los organizadores, con el Comité de Cineastas Latinoamericanos, hasta que el pasado año asistí por primera vez a la clausura, en el teatro "Chaplin", de la calle 23, un teatro mucho más pequeño que éste, un teatro con lunetas bastante inclinadas, tal vez muchos de ustedes lo conozcan; nos sentamos allá por la última fila; era difícil estar de pie, por la ley de la gravedad. Y allí presencié la clausura del Festival.

Más tarde esa misma noche los miembros del Comité de Cineastas me invitaron a conversar con ellos, y estuvimos largas horas, durante casi toda la madrugada, cambiando impresiones sobre el Festival, los avances, los progresos, el creciente éxito de todas las producciones fílmicas. En aquella ocasión, recuerdo que yo tuve que hacerme una autocrítica, les dije: "Me da pena la forma en que se hace la clausura de un evento que despierta tanto interés en nuestro pueblo y que tiene ya tanta calidad."

Recuerdo el año pasado cómo fue el otorgamiento de los premios: alguien se levantaba, iba a buscar el premio; un montón de periodistas se levantaban también; se levantaban los camarógrafos, todos los camarógrafos. Uno no sabía cuál era el periodista, cuál era el premiado, cuál era el camarógrafo que se llevó el premio, cuál estaba tomando vistas del acto, quién era el jurado, quién se había llevado el Coral, casi se enteraba uno después por los periódicos. Era bastante desordenado todo aquello. Estaba, por cierto, con nosotros el compañero Alfredo Guevara —él no va a estar muy de acuerdo con que yo narre esta anécdota (risas)—, y Alfredo me dice: "No, si en los Oscar es así" (risas). Yo me quedo un poco apabullado por aquello, y le digo: "Bueno, Alfredo, si el Oscar es así, entonces no sirve" (risas y aplausos).

No se trata de que yo subestime el Oscar, es un premio prestigioso, desde luego, estoy de acuerdo; pero con lo que no estaba de acuerdo era con que me aplastaran con el ejemplo de lo que ocurría en el otorgamiento del Oscar y se consagrara aquel desorden, cuando se podía hacer un acto más solemne, más serio, a tono, realmente, con la expectación y la emoción que el evento despierta, en los asistentes y en todo el pueblo. Y decía que teníamos que hacernos una autocrítica porque, al fin y al cabo, éramos nosotros los organizadores del evento.

Recuerdo también que había dificultades en algunas salas de proyección, con los equipos, distintos problemas, y fue en aquella madrugada, y como resultado de esa conversación y de nuestra autocrítica, de nuestra conciencia de la obligación de dar un apoyo mucho mayor a este evento, que surgieron una serie de ideas, muchas de las cuales se han visto plasmadas ya este año.

Convertir el Festival del Nuevo Cine en un festival de todo el pueblo

Entre esas ideas estaba la de convertir el Festival del Nuevo Cine en un festival de todo el pueblo. Antes, realmente, se dispersaban un poco las salas, había algunas fuera de la capital, en Oriente. Era imposible, a tanta distancia, poder coordinar todas las actividades. Decidimos concentrar más, ampliar el número de cines, hacer participar a todo el pueblo en el Festival; un número mucho mayor de salas, todas las que fuesen necesarias, puesto que era creciente la cantidad de películas de largo y cortometraje que concurrían; mejorar un poco la base material del Festival, no éramos ricos, pero no era correcto que alguien viera su film proyectado en un equipo con dificultades; se hicieron algunas inversiones, no muchas, pero las necesarias, las mínimas indispensables. Se acordó que diéramos la premiación en un acto

solemne en este teatro, que es el mayor del país; se acordó prolongar la duración del Festival, porque era imposible en una semana ver 250 o 300 films, no había jurado que pudiera ejercer, realmente, un juicio sereno y suficientemente bien fundado; se decidió, por ello, duplicar el tiempo del Festival. Fue necesario conciliar la fecha con otros eventos y otros festivales, no resultó fácil. Recuerdo que en aquella ocasión ya el Comité hablaba de elevar el número de premios, otorgarlos también a la música, guión, escenografía, etcétera; los cinco o seis nuevos premios que se han otorgado ya este año, para hacer más completo e integral el evento.

También intercambiamos ideas sobre los problemas del cine latinoamericano, el apabullante dominio de las transnacionales en el área del cine: el control no sólo de la producción, sino, sobre todo, el control de la distribución de las películas.

Las dificultades financieras que tenía un cineasta latinoamericano para su trabajo artístico. Eso se puede apreciar en las películas, muchas veces en las propias películas premiadas, con la constancia de una larga lista de factores, organismos y empresas que han ayudado a su producción, la lista puede tener 15, 20 nombres de instituciones o empresas de su país que, de una forma u otra, colaboraron. Los escasísimos recursos con que se elaboraban esas películas y cómo se podían lograr excelentes films con cantidades irrisorias de dinero, y el problema que significaba promover sus obras; cómo las transnacionales lo dominaban todo, lo controlaban todo y determinaban qué podían nuestros pueblos presenciar. El compañero Sánchez explicaba hoy cómo, hablándose tanto de libertad, los pueblos latinoamericanos no podían ver los films latinoamericanos.

Recuerdo que en aquella madrugada se habló también por parte de los cineastas, entre ellos, los mexicanos, los argentinos; pues uno de éstos había estado exiliado, había vivido en México un tiempo, en los años tenebrosos de la dictadura militar. Contaba que estaba asombrado, que los artistas argentinos no se conocían en México, no se conocían prácticamente desde la época de Libertad Lamarque, Gardel y otros; el pueblo mexicano ya no conocía artistas latinoamericanos desde aquella época de los años treinta, cuando la cinematografía argentina producía 40 o 50 films por año. Pero otro tanto les pasaba a los mexicanos en Argentina, no había un argentino que conociera un actor o una actriz mexicana; habían pasado también aquellos tiempos en que México jugó un papel en la cinematografía, llegando a producir hasta 100 películas al año. Estábamos viviendo una decadencia total, y no nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos siendo sometidos, hasta qué punto estábamos siendo colonizados culturalmente, hasta qué punto estábamos siendo penetrados ideológicamente, hasta qué punto estábamos siendo desnaturalizados, mixtificados, transformados en quién sabe qué.

Hay cosas en la vida que enseñan más que todos los libros, y que nos hacen ver algunas ideas con más claridad que nunca

Hay cosas en la vida que enseñan más que todos los libros, y que nos hacen ver algunas ideas con más claridad que nunca. Éste, desde luego, no es un acto político ni mucho menos; pero hay algunos conceptos que resulta indispensable tocar. Cuando hablamos de dominio imperial, aquí en el cine lo estamos viendo, lo están viendo nuestros pueblos todos los días. Me imagino cuánto sufren nuestros escritores, nuestros cineastas, nuestros intelectuales, nuestros pensadores cuando ven lo que ocurre en nuestros países, ese sistema enajenante que se aplica todos los días, a toda hora del día, a través de las pantallas.

¿Y dónde se produce la mayor parte de lo que nosotros vemos, lo que nosotros presenciamos, lo que nosotros disfrutamos o tratamos de disfrutar? No se produce precisamente en nuestros países, no se produce en América Latina. No sólo los aviones que debemos adquirir para viajar sobre los océanos, o a largas distancias, no sólo las computadoras, no sólo infinidad de equipos, de mercancías y productos industriales, que son muchas veces artículos lujosos de esas sociedades de consumo, sino, ;nuestro cine, nuestra televisión, nuestra cultura, o nuestra falsa cultura, la estamos importando! Y así resulta muy doloroso, cuando algunos

sociólogos han hecho investigaciones de lo que saben los jóvenes, o lo que saben los niños de América Latina, y se encuentran con el hecho horripilante de que un 70% o un 80% de los niños saben quién es Supermán, o cualquier otro personaje de las tiras esás que nos envían en masa. ¿y no saben quiénes fueron los héroes que hicieron posible la independencia de sus patrias! (aplausos). Ésas son las consecuencias, ¿y cómo podemos hablar de libertad, cómo podemos hablar en esas condiciones de liberación, cómo podemos hablar de independencia económica, social, política, técnica, cultural?

¿Si los medios masivos están en manos de los que nos dominan, de los que nos oprimen, de los que nos explotan, qué podemos esperar, si ellos trazan la forma de pensar y hasta, incluso, la forma de vivir de nuestros pueblos?

Tal ha llegado a ser el dominio de las transnacionales, que recuerdo que aquella madrugada algunos cineastas latinoamericanos expresaban que la situación del dominio de las transnacionales norteamericanas era tal, que en la propia Inglaterra se hacían al año unas 50 películas y, de ellas, 46, 47 o 48 eran realizadas por transnacionales norteamericanas. El cine de Europa estaba sufriendo competencias y problemas parecidos; así nosotros nos percatábamos aquí de que hace 15, 20 años todavía surgían muy buenas películas en Europa y, sin embargo, veíamos la decadencia, cada vez menos buenas películas en el área de Europa occidental.

Al lado de eso, un fenómeno que era totalmente lo opuesto: los cineastas latinoamericanos, a pesar de ese bloqueo de su producción, de esa escasez de recursos y reflejando realidades —sobre todo reflejando realidades—, cumpliendo así aquel principio esgrimido por Fernando Birri de que había que documentar críticamente la realidad; y quizás porque en esas especiales condiciones de opresión el hombre se crece y hace milagros, empezábamos a ver películas latinoamericanas cada vez mejores. Me ocurrió que en un momento dado ya yo no quería ver otras películas; no sé si seré sectario o me he vuelto sectario, pero ocurría que tenía una preferencia completa por el cine latinoamericano: documentales y films de ficción.

El documental o cualquier otro film no importa con qué recursos se hizo, cualquier tema nos interesaba; para mí era interesante lo mismo la película o el documental que abordaba un problema social en Costa Rica, la situación de la mujer, el trabajo duro, o una pequeña comunidad en el río Amazonas, o una acción que se desenvolvía entre los camioneros allá en Bolivia, o las cintas que abordaban problemas políticos, sociales, culturales, humanos de cualquier índole. Todo me interesaba. Todo incrementaba mis conocimientos empezando porque lo veía en un idioma inteligible, comprensible, donde toda la variada riqueza de su cultura se podía percibir, pero, sobre todo, todas las situaciones, la riqueza humana de nuestros pueblos y también la tragedia social y humana de nuestros pueblos. A través de todos esos materiales filmicos se podía percibir cómo vivían allí en aquella aldea, cómo vivían los campesinos, los trabajadores, los estudiantes, el pueblo en general, sus costumbres, su cultura, sus luchas.

Nos damos cuenta también de que hay que proteger el cerebro humano de la contaminación y del veneno

Los comparaba con otros materiales que vienen de otras partes, problemas de violencia, mafia, carreras de automóviles, sexo, etcétera, toda esa cantidad enorme de veneno que nos inyectan. Cuando se habla de proteger el medio ambiente, de proteger las aguas del mar, de proteger el aire, de proteger la naturaleza contaminada y destruida constantemente por el sistema de las sociedades capitalistas desarrolladas, con su afán demencial de consumo, nos damos cuenta también de que hay que proteger el cerebro humano de la contaminación y del veneno; porque si han envenenado los mares, los ríos y la atmósfera, están envenenando el cerebro humano, en dosis increíbles, a través de una cinematografía burdamente comercial e irresponsable. Creo, realmente, que estas cuestiones tienen que ser motivo de preocupación para toda persona que sienta, que piense de una manera justa.

Para mí esta lucha, este movimiento del nuevo cine, constituye una gran batalla, de una enorme trascendencia no sólo para nuestra identidad, sino para nuestra liberación, para nuestra independencia, para nuestra supervivencia. Porque si no sobrevivimos culturalmente, tampoco sobreviviremos económica ni políticamente.

Ese es uno de los factores que multiplicaron mi interés por este tema y por este movimiento, en el cual veo que se desarrolla una gran lucha por nuestra supervivencia y por nuestra liberación. Porque no podemos creer que en estas condiciones económicas, sociales y culturales, en estas condiciones políticas, somos libres. Y yo veía al Comité de Cineastas Latinoamericanos enfrentado a esa lucha, que, a mi juicio, requiere y merece la cooperación y el apoyo de todas las fuerzas democráticas y progresistas del mundo. Es una batalla muy difícil la que ellos se han propuesto y la que están llevando adelante. Los festivales constituyen un instrumento de esta batalla: el Festival de Río, de Cartagena, de La Habana, todos constituyen un gran instrumento, una oportunidad para los cineastas de conocerse, intercambiar experiencias, unir fuerzas, desarrollar la cooperación en las más variadas formas.

Creo que hay que aprovechar esta apertura democrática en América Latina, apertura que se desarrolla en condiciones precarias, en medio de una colosal crisis económica, porque al avance del Nuevo Cine está contribuyendo, precisamente, esa apertura que ha tenido lugar en Argentina, en Brasil, en Uruguay.

Ya ustedes ven cómo se asocia la independencia, la libertad, con el desarrollo del cine, con el desarrollo de nuestra cultura. Es necesario hacer conciencia sobre esto, y hay que hacer conciencia sobre esto a los políticos; hay que hacer con los políticos como han hecho conmigo, que soy también político, aunque un político que prefiere considerarse revolucionario. Hay que hacer conciencia, porque hay que movilizar mucha fuerza y muchos recursos.

Creo, sinceramente, que este festival que acaba de efectuarse, es como un premio a estos hombres del cine latinoamericano que se propusieron llevar adelante esta batalla.

Ha participado en este Festival todo el pueblo, en primer lugar. Creo que habrá sido motivo de aliento y de estímulo para todos los cineastas ese enorme interés despertado por su obra artística, cómo había cines donde la cola era de varias manzanas, cómo miles de personas se reunían en los parques para ver las proyecciones en 16 milímetros, cómo también nuestro pueblo era capaz de comprender el valor de sus obras.

Para nosotros significaba también un motivo de satisfacción apreciar el desarrollo cultural e intelectual de nuestra población, donde se refleja, lógicamente, el hecho de que el analfabetismo desapareció hace mucho tiempo y que los niveles de educación de nuestra población alcanzan hoy un mínimo de nueve grados.

En este Festival se han presentado alrededor de 450 films —como ustedes conocen—, entre cortometrajes y largometrajes; es una cifra impresionante. Si siguen creciendo así, no sé si alguna vez tendrán que prolongar más todavía el Festival (aplausos). El hecho es que los miembros del jurado vinieron desde antes, única fórmula ya de valorar tal volumen de obras y hubo métodos de selecciones previas, facilitando la tarea con vista a la concesión de todos estos premios. Han trabajado muy seriamente.

En este Festival han participado alrededor de 800 delegados extranjeros, más de 100 periodistas, alrededor de 125 —tengo entendido— de las principales revistas de cine, de muchos de los más valiosos órganos críticos de todo el mundo. Recuerdo que ésa fue otra cosa de la que se habló aquella noche, porque no hacíamos nada con tener un gran Festival y que el mundo no se enterara de qué se había exhibido en aquel Festival.

Creo que esta vez no será así. He tenido oportunidad de leer algunos cables internacionales, y, a decir verdad, he visto muchos cables objetivos de las agencias internacionales, que han expresado su reconocimiento por la calidad de este evento. Por cierto, hubo una agencia europea, cuyo reportero dijo: el Festival de Cannes se ha quedado pequeño al lado del Festival del Nuevo Cine de La Habana. Es decir, empieza a surgir ya un reconocimiento general en el mundo de la calidad del Festival, pero fundamentalmente de la calidad de las personas que participan en el evento y del material que se exhibe en el mismo.

Coincidiendo con el Festival —como se expresa en la declaración leída por Birri—, tu-

vieron lugar otros eventos importantes: el Congreso del Festival Internacional de Cineclub, el Seminario sobre la Situación Actual de Cine en África, Asia, América Latina y Europa occidental. Creo que ha ocurrido algo también muy importante, verdaderamente importante, y recuerdo que ésa fue otra de las cosas de la que los cineastas hablaron: complimentar la necesidad de acercarse a los cineastas de África y de otros países del Tercer Mundo, conscientes de que estaban viviendo una situación igual, o peor que la de América Latina.

Recuerdo que en aquella ocasión se habló de tratar de que América Latina conociera la situación social, cultural y la realidad africana. De eso hace sólo un año, y ya hoy, en esta ocasión, en 1985, se ha podido efectuar en encuentro entre cineastas africanos y cineastas latinoamericanos, pudiendo apreciarse que hablan el mismo idioma cinematográfico, que tienen el mismo problema, se han reunido, han cambiado opiniones, han acordado una declaración conjunta en que se habla de colaboración, de apoyo mutuo, y se habla ya de que el próximo año vendrá al festival una muestra del cine africano (aplausos).

Se ha creado la Federación Latinoamericana de Festivales de Cine. Luego, el movimiento crece, se fortalece en la esfera de América Latina e internacionalmente. Se reunieron aquí también los representantes de los sindicatos y de las uniones de actores de cine latinoamericanos, las revistas latinoamericanas: ha tenido lugar una serie de importantes eventos con motivo del Festival. Creo que es un premio a los esfuerzos concebidos hace un año, y al trabajo realizado.

Debemos hacer que la opinión pública internacional tome conciencia de esta lucha que desarrollan los pueblos latinoamericanos a través de sus escritores, sus intelectuales, sus cineastas

Pero hay una cuestión de suma importancia: cómo se va a romper ese bloqueo, cómo se va a romper ese monopolio, cómo se movilizan recursos para ayudar a este movimiento, aunque sean recursos modestos en sus inicios, pueden crecer. Debemos apelar a la colaboración internacional; debemos hacer que la opinión pública internacional tome conciencia de esta lucha que desarrollan los pueblos latinoamericanos a través de sus escritores, sus intelectuales, sus cineastas, que es una lucha de liberación, realmente, una verdadera lucha de liberación. Y recabar el apoyo internacional a este movimiento, reclamar el apoyo de los organismos internacionales, reclamar el apoyo de instituciones, reclamar el apoyo de estados, de gobiernos, de todos los que quieran colaborar con esta hermosa obra.

Eso fue lo que inspiró la creación de la Fundación, que se inicia con un fondo inicial de 100 000 dólares. No es una cantidad grande, pero es algo para comenzar, será necesario hacer conciencia y trabajar, e idear las distintas formas mediante las cuales esos fondos puedan irse engrosando, porque alguna base material, algunas armas también económicas se necesitan.

Tenemos que procurar, sobre todo, que el Nuevo Cine se difunda. Yo estoy seguro de que esto constituye un bien para muchos países, estoy seguro de que muchos gobiernos no tienen que ser siquiera de hombres de izquierda, pueden ser de hombres de centro, incluso de algunos conservadores honestos, que en el mundo los hay, no todos los conservadores son unos trogloditas infernales; hay conservadores honestos, y yo he conocido algunos conservadores honestos, que no les entra el virus del progreso por ninguna parte, pero que tienen ciertos valores por los cuales se preocupan. Estoy seguro que cualquier político con un mínimo sentido de responsabilidad tiene que preocuparse de esa enajenación incesante, de esa incesante intoxicación y envenenamiento que están sufriendo las masas de sus países: tiene que comprender que es antieducativo, que es deformante, que es degenerante ese inmenso cúmulo de cultura enlatada que viene del imperio a través de las transnacionales: tiene que darse cuenta, como si le estuvieran introduciendo una bacteria, como si le estuvieran haciendo una guerra biológica.

Esta guerra contra la mente es peor todavía que la que hicieran con virus y bacterias reales, es más humillante, es más degradante, es más insoportable, más difícil de erradicar.

En ese sentido, el Nuevo Cine Latinoamericano ofrece materiales de otro tipo, de otra calidad a la comunidad internacional.

Cuando los directores de cine o los directores de televisión tienen que salir a cualquier parte del mundo occidental a buscar documentales, a buscar films, ¿qué se encuentran? Basura, como regla general, veneno, como regla general. No hay suficiente material bueno para llenar todos los espacios de los cines y de la televisión todos los días, todos los años. A nosotros nos pasa eso, en el esfuerzo por escoger lo mejor del cine en todas partes: en los países socialistas, en los países occidentales. Incluso, tratamos de adquirirlo de alguna forma cuando en Estados Unidos se produce una buena película; como ustedes saben, está prohibido el suministro a Cuba de películas norteamericanas. A ustedes les prohíben los yanquis ver cine latinoamericano, y a nosotros nos prohíben los yanquis ver cine norteamericano; a todos nos prohíben algo: a nosotros, como castigo; a ustedes, ¿vaya usted a saber por qué les prohíben ver cine latinoamericano! Tal vez para que no haya necesidad de castigarlos en el futuro como a Cuba (risas y aplausos).

El Nuevo Cine Latinoamericano viene a constituir una fuente de valiosísimo material filmico, de material que no es enajenante, material que puede enriquecer los valores culturales, morales, espirituales de nuestros pueblos

Es un problema encontrar material de adecuada calidad para la televisión o el cine; nosotros lo sabemos, no alcanzan. Sin embargo, el Nuevo Cine Latinoamericano viene a constituir una fuente de valiosísimo material filmico, de material que no es enajenante, material que puede enriquecer los valores culturales, morales, espirituales de nuestros pueblos. Creo que es un favor que se les hace a muchos gobiernos y a muchos estados, la oportunidad de tener un mercado donde adquirir films de otra naturaleza para el cine y la televisión. Nosotros somos muy beneficiados en ese sentido, y cada año es creciente el número de films de los que vienen al Festival que nuestro país adquiere, y no adquiere más por limitaciones de recursos, pero hace un esfuerzo mayor cada año. Así, el año pasado, se adquirieron alrededor de 50 films, y ojalá que esta cifra crezca y se duplique, porque será un bien para nuestro pueblo, será un placer para nuestro pueblo, será un medio de enriquecimiento cultural de nuestro pueblo, la posibilidad de ver el mayor número posible de largometrajes y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano.

Esto es un beneficio para nosotros, nos beneficia, sencillamente, y tenemos que hacer que otros gobiernos, otros estados, otros países del Tercer Mundo, países socialistas, incluso países occidentales, o instituciones de los países occidentales, también comprendan eso.

Será una gran batalla, pero creo que lo que ha ocurrido en estos últimos años y este colosal progreso, demuestran que es posible librarla y es posible ganarla si obtenemos apoyo, si ganamos amigos, si hacemos conciencia de la naturaleza, del contenido, del valor moral y humano de esta lucha.

Tenemos que seguir trabajando, ahora no podemos dormirnos en los laureles del gran éxito del 7mo. Festival; hay que empezar a trabajar por el 8vo. Festival, y nosotros desde ya nos comprometemos a mayores esfuerzos todavía por asegurar el éxito de estos eventos, que no es una competencia ni mucho menos, no es el espíritu competitivo lo que aquí prevalece, sino exposición de lo mejor de nuestro cine, encuentro fraternal, intercambio de ideas, de opiniones, espíritu de cooperación, de lucha común, participación común en una gran tarea histórica.

Aquí se han ido uniendo muchos factores, escritores valiosos, con el cine, con la televisión; hay que crear esa unión en América Latina de todos los intelectuales y de todos los creadores, porque unos potencian a los otros: el cine, la televisión, potencian la promoción del pensamiento y la obra de los escritores. Porque un libro lleva muchas horas leerlo, en dependencia de su extensión; una edición grande la leen un millón de personas en un país grande; un documental o un largometraje sobre esa obra, en hora y media, en dos horas,

la pueden disfrutar más de 100 millones de personas cuando es un país de mucha población, o cientos de millones cuando se trata de un continente.

El cine, la televisión, potencian la obra de los escritores —de eso se habló también en el Comité en aquella ocasión, tantas veces mencionada—; los escritores a su vez potencian la calidad del cine y la televisión, por eso debemos luchar por unir a los intelectuales, a los escritores, con el cine y con la televisión; son partes inseparables de un mismo fenómeno cultural. El cine y la televisión, por otro lado, se potencian mutuamente. Es por ello que el compañero García Espinosa me hablaba de la idea de proponerle al Comité que el próximo año el Festival no sea sólo de cine, sino Festival de cine, televisión y video (aplausos).

También ha surgido una idea —nos parece muy buena, y que puede llevarse adelante con la colaboración de ustedes; me refiero a la colaboración intelectual, al aporte de la experiencia de que ustedes disponen—: crear una escuela de cine para estudiantes latinoamericanos y del Caribe. Ésa es una buena idea, no hay duda, pero me parece, incluso, que mientras los africanos no tengan una posibilidad similar, debiera extenderse la idea de que esta escuela sea también para alumnos africanos, o de cualquier otro país del Tercer Mundo (aplausos).

Nos proponemos apoyar esta iniciativa en la medida de nuestras fuerzas; la experiencia de lo transcurrido en sólo un año, nos alienta y nos estimula a pensar que cualquier cosa que nos proponamos hacer, podemos lograrla. Cuando percibo la calidad humana e intelectual de los aquí reunidos, nos damos cuenta de que nada será imposible.

Por eso, para concluir, cumpliendo entre otras cosas con mi promesa de ser breve, ¡y les juro que lo he sido!, permítanme expresarles que lo que hemos visto alrededor de este Festival es tan alentador, tan estimulante, que más que nunca se consolida nuestra convicción de que no siempre seremos colonizados culturalmente, no siempre seremos dependientes, no siempre seremos explotados, ¡y que algún día, más temprano que tarde, llegará nuestra hora de libertad!

Muchas gracias.

(Aplausos prolongados.)

grafías nacientes, mediante el fomento de su producción, distribución y exhibición.

b) Propiciar la investigación, docencia, conservación, archivo y difusión cultural de la obra cinematográfica latinoamericana.

c) Procurar una creciente y efectiva solidaridad de la cinematografía latinoamericana en el marco de la preservación del patrimonio cultural de los pueblos y la dignidad y la justicia social.

Artículo sexto. Para el alcance de sus objetivos la *Fundación* ejecutará las funciones siguientes:

a) Fomento de la producción, realización, terminación, distribución y exhibición de películas cinematográficas, videos de largo y cortometraje y otros medios audiovisuales y la elaboración de los correspondientes guiones.

b) Participación, con el carácter de coproductora, en el fomento de la producción, realización y terminación de las películas cinematográficas, videos de largo y cortometraje y otros medios audiovisuales y la elaboración de los correspondientes guiones.

c) Fomento de la investigación, docencia, archivo y difusión de obras cinematográficas y de otras formas audiovisuales de trascendencia social y artística.

ch) Contribución al financiamiento de labores para la continua elevación de la técnica, la industria y el arte cinematográficos, y concesión de becas de estudios a esos fines.

d) Presentación de asesoramiento técnico y científico a instituciones oficiales y particulares dedicadas al arte e industria cinematográficas.

e) Otorgamiento de premios y galardones para el reconocimiento y estímulo de la calidad de las obras cinematográficas y de otros medios audiovisuales.

f) Promoción de formas de estimación a personas e instituciones que coadyuven al desarrollo de la cinematografía.

g) Gestión para el establecimiento de medidas oficiales que coadyuven a la producción, distribución y exhibición de películas cinematográficas y otros medios audiovisuales.

h) Estímulo al desarrollo de cineclubes, salas de arte y de ensayo, circuitos de distribución alternativa y de otras formas que permitan el constante acercamiento de los pueblos o lo mejor del arte cinematográfico.

i) Promoción de relaciones de colaboración con entidades estatales e institucionales particulares que tengan objetivos similares y concertación al efecto de convenios bilaterales y multilaterales.

j) Administración del patrimonio fundacional para el logro de sus objetivos y la concertación de cualquier negocio lícito que conduzca al incremento de este patrimonio.

k) Realización de cualquier otra actividad que resulte necesaria o conveniente para el cumplimiento de sus objetivos.

Capítulo III. Del patrimonio

Artículo séptimo. El patrimonio de la *Fundación* estará formado por los bienes, muebles e inmuebles, derechos y acciones que adquiera a título oneroso o lucrativo; por los frutos y beneficios que se obtengan por la gestión de esos bienes, derechos y acciones, por las ganancias que se obtengan a través de las entidades de carácter mercantil y que sean creadas para la mejor inversión de sus fondos; y, por los aportes, donaciones, y subvenciones que le hagan personas naturales y jurídicas, públicas y particulares.

Artículo octavo. Los bienes, derechos y acciones y cuantos más medios económicos y financieros pasen a formar parte del patrimonio de la *Fundación* quedarán vinculados a sus objetivos, sin que de los mismos se pueda separar o extraer parte alguna en concepto de lucro para beneficio personal de los que integren sus órganos de gobierno y administración.

Capítulo IV. De los miembros

Artículo noveno. La Fundación estará compuesta por Miembros Fundadores, Miembros Afiliados, Miembros Colaboradores y Miembros de Honor.

Artículo décimo. Los Miembros Fundadores son los que concurren al acto fundacional y los integrantes del Comité de Cineastas de América Latina que manifiesten su conformidad en tener esa condición en el término de los seis meses siguientes a dicho acto.

Artículo undécimo. Son Miembros afiliados las personas naturales y jurídicas, públicas o privadas, que soliciten esa condición comprometiéndose a cumplir los presentes Estatutos, el pago de las convenciones que fija el Consejo Superior y que sean aceptadas como tales por el propio Consejo Superior.

Artículo duodécimo. Los Miembros Colaboradores son personas naturales y jurídicas, públicas o privadas, a las que el Consejo Superior conceda esa condición por haber hecho a la Fundación donaciones o aportado contribuciones periódicas o haber prestado en alguna u otra forma su colaboración a la Fundación.

Artículo decimotercero. La condición de Miembro de Honor se confiere por el Consejo Superior a quienes hayan contribuido en forma relevante al logro de los objetivos de la Fundación. Esta condición puede ser otorgada con carácter póstumo.

Artículo decimocuarto. Todos los miembros, además de los que les corresponda de conformidad con sus respectivas condiciones, tiene el deber de trabajar en favor de la consecución de los objetivos de la Fundación y el derecho de recibir información de las actividades de la misma, así como el de elevar al Consejo Superior las propuestas que consideren atinantes para el mejor desarrollo de dichas actividades.

Capítulo V. Del Consejo Superior, el Consejo Directivo y del Comité Ejecutivo

Artículo decimoquinto. Los órganos de gobierno, de dirección y de administración de la Fundación serán el Consejo Superior el Consejo Directivo y el Comité Ejecutivo.

Artículo decimosexto. El Consejo Superior es la máxima autoridad de la Fundación y representará la universalidad de sus miembros y de los bienes, derechos y acciones que conforman su patrimonio. Estará constituido por su Presidente y por los Miembros Fundadores a que se refiere el artículo décimo; las vacantes que en el mismo se produzcan se cubrirán por el sistema de cooptación.

Artículo decimoséptimo. El Consejo Superior se reunirá en sesión ordinaria por lo menos una vez al año y en forma extraordinaria cuando lo solicite más de la mitad de sus miembros o cuando sea convocado por el Consejo Directivo.

Artículo decimoctavo. El quórum para las sesiones del Consejo Superior será de la mitad más uno de sus miembros y los acuerdos se adoptarán por mayoría simple de votos de los concurrentes. Si a una primera convocatoria no asistieron la mitad más uno de los miembros, se convocará para una nueva sesión con dos días de anticipación, por lo menos, efectuándose la sesión con los presentes. No obstante, cuando se trate de la modificación de estos Estatutos o de la disolución de la Fundación, será indispensable la presencia y el voto favorable de los dos tercios del número total de miembros.

Artículo decimonoveno. Las sesiones del Consejo Superior serán convocadas por el Consejo Directivo con no menos de quince días de anticipación mediante comunicación dirigida a cada uno de sus miembros. Cada convocatoria deberá consignar el asunto a tratarse en la respectiva sesión. Cualquier otro asunto podrá ser incluido en el orden del día previa aprobación de la mayoría del Consejo Superior. De lo tratado y acordado por el Consejo Superior se dejará constancia en el libro de actas, suscribiéndose éstas por el Presidente y el Secretario, correspondiendo a este último, también, expedir las certificaciones que disponga el Presidente.

Artículo vigésimo. El Presidente del Consejo Superior se elige de entre personas que

tengan o no la condición de Miembros Fundadores, por un término de dos años, a cuya expiración podrá ser reelecto.

Artículo vigesimoprimer. El Consejo Superior tendrá los deberes y atribuciones siguientes:

- a) Modificar en parte o totalmente los presentes Estatutos.
- b) Aprobar y modificar en parte o totalmente su Reglamento Interno y el del Consejo Directivo.
- c) Designar a su Presidente y a su Secretario de Actas.
- ch) Examinar y determinar sobre el informe anual de actividades que le presente el Consejo Directivo.
- d) Examinar y determinar sobre el balance general y el estado de pérdidas y ganancias al cierre del ejercicio económico que le presente el Contador Principal.
- e) Aprobar o modificar el proyecto de presupuesto anual de la *Fundación*.
- f) Designar al Director General y al Secretario Ejecutivo del Consejo Directivo, los cuales podrán ser miembros o no del Consejo Superior.
- g) Designar al Contador Principal y al Contador Auxiliar de la *Fundación*.
- h) Trazar los planes y programas para la ejecución de las actividades del Consejo Directivo.
- i) Fijar el domicilio de la *Fundación* y decidir sobre la constitución de filiales, oficinas y agencias de ésta en la República de Cuba y en el exterior, así como nombrar representantes de la *Fundación* en cualquier parte del mundo.
- j) Decidir sobre la aceptación u otorgamiento de la condición de miembros a que se refieren los artículos undécimo, duodécimo y decimotercero de estos Estatutos.
- k) Aprobar acuerdos de asociación permanente o transitoria con otras instituciones similares o con entidades públicas o privadas, nacionales o internacionales, para el alcance de los objetivos de la *Fundación*.
- l) Decidir acerca de la enajenación o gravamen de los bienes patrimoniales de la *Fundación*.
- ll) Resolver cualquier asunto que no se encuentre previsto en estos Estatutos.

Artículo vigesimosegundo. Son deberes y atribuciones del Presidente del Consejo Superior, los siguientes:

- a) Ostentar la representación formal de la *Fundación*.
- b) Presidir las sesiones del Consejo Superior o en caso de ausencia, designar de entre sus miembros a quien lo sustituya, el cual, además, cumplirá las tareas que le encomiende.
- c) Velar por el estricto cumplimiento de estos Estatutos y de los Reglamentos Internos de la *Fundación*.
- ch) Participar, cuando lo considere conveniente, en las reuniones del Consejo Directivo.

Artículo vigesimotercero. La dirección y administración general de los asuntos y bienes de la *Fundación* corresponden al Consejo Directivo, el cual se integra por su Director General, el Secretario Ejecutivo y cinco Directores designados y elegidos por el Consejo Superior.

Artículo vigesimocuarto. El Consejo Directivo sesionará por lo menos dos veces al año y sus decisiones se adoptarán por mayoría simple de votos. El Director General y el Secretario Ejecutivo, cuando el primero haya sido nombrado o el segundo lo sustituya, tendrá voto de calidad. De lo tratado y acordado en cada sesión se dejará constancia en el libro de actas, las cuales se firmarán por el Director General, los Directores asistentes a la sesión y el Secretario Ejecutivo.

Artículo vigesimoquinto. El Consejo Directivo tendrá los deberes y atribuciones siguientes:

- a) Emitir las disposiciones que resulten necesarias o convenientes para la dirección y administración general de los asuntos y bienes de la *Fundación*.
- b) Nombrar al Administrador General y al Asesor Jurídico de la *Fundación*.
- c) Ejercer la representación, dirección y administración de la *Fundación*.
- d) Considerar el proyecto de presupuesto para cada ejercicio económico.

e) Velar y cuidar de los bienes de la *Fundación* y procurar su adecuado mantenimiento.
f) Ejecutar y hacer cumplir los planes y programas que le sean aprobados por el Consejo Superior.

g) Elaborar el Informe Anual de sus actividades para el examen por el Consejo Superior.

h) Nombrar las comisiones permanentes o temporales de trabajo para estudiar y realizar los programas de la *Fundación*.

i) Los demás que le asigne el Consejo Superior.

Artículo vigesimosexto. El Director General tendrá los deberes y atribuciones siguientes:

a) Dirigir y administrar la *Fundación* conjuntamente con el Consejo Directivo.

b) Cumplir y hacer cumplir los planes y programas aprobados por la Asamblea General.

c) Convocar las reuniones del Consejo Directivo y presidirlas.

d) Presentar a la consideración del Consejo Directivo el proyecto de presupuesto para cada ejercicio económico y mantener actualizado el inventario de bienes de la *Fundación*.

e) Designar el personal de la *Fundación* de acuerdo con los lineamientos del Consejo Directivo.

f) Suscribir obligaciones en nombre de la *Fundación* de acuerdo con lo acordado por el Consejo Directivo.

g) Representar legalmente la *Fundación*.

h) Presentar las cuentas e informes que le solicite el Consejo Superior y asistir a las sesiones del mismo.

i) Firmar convenios de colaboración con personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, nacionales o extranjeras, para el cumplimiento de los fines de la *Fundación*, previo acuerdo del Consejo Directivo.

j) Presidir el Comité Ejecutivo.

k) Ejecutar los actos normales de administración de la *Fundación* conjuntamente con el Comité Ejecutivo.

Artículo vigesimoséptimo. El Comité Ejecutivo estará integrado por el Director General del Consejo Directivo, el Secretario Ejecutivo y el Administrador General.

Artículo vigesimooctavo. El Comité Ejecutivo tendrá los deberes y atribuciones siguientes:

a) Ejecutar lo resuelto por el Consejo Directivo.

b) Someter al Consejo Directivo las recomendaciones que considere convenientes para la mejor marcha de la *Fundación*.

c) Preparar en coordinación con el Contador Principal el proyecto de presupuesto anual para su sometimiento al Consejo Directivo.

ch) Administrar los bienes de la *Fundación*.

d) Crear comisiones consultivas de trabajo para el estudio y ejecución de actividades de la *Fundación*.

e) Ejecutar los actos civiles y mercantiles que disponga el Consejo Directivo.

f) Las demás atribuciones que le señalen las disposiciones del Consejo Directivo y los Reglamentos Internos.

Artículo vigesimonoveno. El Secretario Ejecutivo tendrá los deberes y atribuciones siguientes:

a) Cumplir y hacer cumplir las resoluciones del Comité Ejecutivo que se le encomienden.

b) Asistir a las reuniones del Consejo Directivo y del Comité Ejecutivo, y llevar las actas correspondientes.

c) Representar la *Fundación* como así lo dispongan el Consejo Directivo o el Comité Ejecutivo.

d) Supervisar el trabajo del personal administrativo de la *Fundación*.

e) Certificar los acuerdos del Consejo Directivo y del Comité Ejecutivo.

f) Coordinar la preparación del proyecto de presupuesto para cada ejercicio económico.

g) Asumir los deberes y atribuciones del Director General hasta tanto éste sea designa-

do y en los casos de ausencia temporal del mismo.

h) Los demás que dispongan el Consejo Directivo y los Reglamentos Internos de la *Fundación*.

Artículo trigésimo. El Comité Ejecutivo se reunirá ordinariamente una vez al mes, y extraordinariamente cuando así lo decida alguno de sus miembros.

Artículo trigésimoprimer. El ejercicio económico de la *Fundación* tendrá una duración de un año, comenzando el primero de enero y finalizando el treinta y uno de diciembre. A la terminación de cada año económico, se hará el inventario de bienes, el estado de ganancias y pérdidas, el balance general y el informe anual de actividades.

Artículo trigésimosegundo. El Contador Principal será designado por el Consejo Superior y no podrá tener la condición de miembro de la *Fundación*. Para el ejercicio de sus deberes e ilimitado de inspección y vigilancia sobre todos los asuntos financieros de la *Fundación*, pudiendo examinar libros y cualesquiera documentos de ese carácter.

Capítulo VI. De las relaciones con los organismos oficiales

Artículo trigésimotercero. El Director General o el Secretario Ejecutivo comunicará, a los efectos que procedan, la existencia de la *Fundación* y los Estatutos que la rigen a los organismos de la administración central del Estado de la República de Cuba, que correspondan.

Artículo trigésimocuarto. De igual modo inscribirán la misma en los correspondientes registros y remitirá anualmente, o con la periodicidad que se determine, a los propios organismos, una relación de los bienes, derechos y acciones que formen el patrimonio de la *Fundación* y copias certificadas de su presupuesto, e informe de actividades que se presenten al Consejo Superior, todo ello sin perjuicio de las inspecciones que esos organismos tengan a bien disponer y realizar.

Artículo trigésimoquinto. Asimismo, enviará cuantas solicitudes, datos y documentos se requieran para obtener donaciones, bonificaciones, subsidios y exenciones fiscales en favor de la *Fundación*.

Artículo trigésimosexto. Las filiales, seccionales, oficinas y agencias y representaciones de la *Fundación* en otros países procederán en igual forma a la señalada en los tres artículos precedentes al respecto de los correspondientes organismos oficiales y lo dispuesto en la legislación de esos países.

Artículo trigésimoséptimo. Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo trigésimosegundo, los organismos oficiales, de conformidad con la legislación vigente, podrán designar otros contadores o representantes que supervisen la gestión financiera de la *Fundación*.

Capítulo VII. De la disolución

Artículo trigésimoctavo. Además de las causales legales de disolución, la *Fundación* podrá disolverse cuando así lo acuerde el Consejo Superior cumpliendo los requisitos previstos en el artículo decimoctavo de estos Estatutos.

Artículo trigésimonoveno. Llegado el caso de disolución de la *Fundación* se declarará ésta en liquidación. Para llevarla a cabo el Consejo Superior designará una comisión integrada por tres de sus miembros, el Director General, el Secretario Ejecutivo y el Contador Principal, la cual procederá al pago de los adeudos existentes y a entregar, con carácter de donativo, el remanente de los bienes, derechos y acciones a otra u otras instituciones con objetivos similares a los de la *Fundación*, dando prioridad a aquella o aquellos que hayan contribuido de forma más significativa, al alcance de esos objetivos.

Artículo cuadragésimo. La comisión a que se contrae el artículo precedente tendrá facultades plenas para todas las operaciones que demandare la liquidación, pudiendo en consecuencia, cobrar y percibir cuanto se deba a la *Fundación*; pagar lo que ésta adeude;

transmitir bienes, derechos y acciones, y desempeñar cuantas atribuciones competan al Consejo Superior.

Disposiciones transitorias

Primera. El Consejo Superior se constituirá en el año de mil novecientos ochenta y seis en sesión que tendrá el carácter de extraordinaria, y procederá por primera vez y sujeta a la ratificación que se acuerde en la sesión del año siguiente, a designar al Director General o al Secretario Ejecutivo.

Segunda. Hasta tanto quede integrado el Consejo Superior y designado el Director General o el Secretario Ejecutivo los actos de gobierno y administración se ejercitarán por los que concurren al acto fundacional.

Los otorgantes agregan que con renuncia expresa al fuero de sus respectivos domicilios designan esta ciudad y sus tribunales para que en ella y ante ellos se practiquen todas las diligencias judiciales y extrajudiciales a que diera origen esta escritura, la que aceptan en la forma que va redactada.

Así lo dicen y otorgan. Los comparecientes, ante mí, el Notario, a quienes dejo hechas de palabra en este acto las advertencias legales y reglamentarias pertinentes.

Leída íntegramente y en un solo acto esta escritura por mí, el Notario, a los comparecientes, por haber renunciado todos al derecho que les advertí tenían para hacerlo por sí, en su contenido se ratifican y firman.

De todo lo cual, del juicio de conocimiento e identidad de los comparecientes por sus carnet de identidad y pasaporte que me han exhibido en este acto, y de que la presente escritura ha sido redactada ajustada a la minuta que me ha sido presentada por los mismos, yo el Notario, doy fe.

PROLOGO A LA PRESENTE EDICION (1987)

En pocas palabras :

Llegó el huracán de la crisis y volaron las "Hojas de cine".

La idea de editar hojas sueltas podría ser buena o mala pero en todo caso resultaba muy cara.

Es por ello que reeditamos ahora los 75 documentos de la primera entrega y agregamos 105 nuevos.

180 textos que reflejan las crisis y huracanos, logros y aportes del NUEVO CINE LATINOAMERICANO.

Gracias a la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública podemos no sólo continuar nuestro trabajo sino aumentar nuestro tiraje y disminuir el precio de venta. Llegar a más lectores.

Y eso, claro, es mucho más importante que el formato.

Ese, en definitiva, es nuestro principal propósito. Esperamos poder continuarlo.

Paul Leduc
José Rodríguez López
Jorge Sánchez

La Dirección de Difusión Cultural
de la Universidad Autónoma Metropolitana,
la Dirección de Publicaciones y Medios
de la Secretaría de Educación Pública
y la Fundación Mexicana de Cineastas
se complacen en invitar a usted
a la presentación del libro

HOJAS DE CINE

Testimonios y documentos del
nuevo cine latinoamericano
tomos I, II y III

8:15 p.m.

LA FUNDACION MEXICANA DE CINEASTAS
PRESENTA SU PROYECTO PARA EL CINE
MEXICANO

martes 29 de noviembre de 1988
a las 19:30 horas
Galería Metropolitana
Medellín 28, col. Roma

SEP

FUNDACION
MEXICANA
DE CINEASTAS

[Handwritten scribbles and illegible text]



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

HOJAS DE CINE

Testimonios y Documentos del
Nuevo Cine Latinoamericano

FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO



CREA UAP