

Los cines emergentes y las disonancias entre acción política y elección estética en el cine latinoamericano. Las décadas 60 y 70 como paradigma¹

Emerging cinemas and dissonances between political action and aesthetic choice in Latin American cinema: the 60s and the 70s as a paradigm

Francisco Javier Gómez Tarín
fgomez@com.uji.es

Roberto Arnau Roselló
roberto.arnau@com.uji.es

Cristina González Oñate
onate@com.uji.es

Universitat Jaume I. Castellón

Resumen

En el hemisferio sur del continente americano comenzaban algunas de las cinematografías militantes que, por la originalidad de sus propuestas expresivas y la combatividad de sus films, producirían mayor impacto en los ambientes cinematográfico-políticos de los años setenta en todo el mundo. Cada país posee unas particularidades distintas que determinan de algún modo los grupos de cine militante que en él se desarrollan, de forma que cada grupo se gesta en un momento socio-político diferente, avalado por una mayor o una menor tradición militante y con unas actitudes variadas y efímeras como consecuencia de la inestabilidad política del continente.

Palabras clave

Cine; disonancias; ficción; Latinoamérica; España

¹ Este artículo es producto del proyecto de investigación "Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos", financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCL, bajo la dirección del Catedrático Dr. Javier Marzal Felici del Programa de Ciencia y Tecnología del Ministerio de Educación y Ciencia.

Abstract

Some of the militant cinema movements started in the southern hemisphere of the American continent which, due to the originality of their expressive proposals and the fighting spirit of their films, would generate a great impact among the cinematographic and political circles all over the world in the 70s. Each country has different specificities that somehow determine the militant cinema groups therein set up, which means that each group is formed in a different socio-political time, and has a stronger or weaker militant tradition and a blend of ephemeral attitudes as a result of the continent's political instability.

Key words

Cinema; dissonances; fiction; Latin America; Spain

La dicotomía entre cine documental y cine de ficción

El término *ficción* –en cuanto enfrentado a *documental*- ha sido una fuente de polémicas a lo largo de toda la historia del cine. Polémicas que están lejos de despejarse y que, en última instancia, van ligadas a una determinada concepción de la representación y al ejercicio de un punto de vista. Las tipologías son ambiguas, complejas y, en general, poco funcionales, pero recurrimos a ellas una y otra vez como resultado del afán clasificatorio que parece estructurar nuestra civilización occidental.

Ya que en el cine no podemos olvidar que estamos ante un material previamente “registrado” sobre un soporte fotográfico, el término ficción está íntimamente unido al propio significante (Metz, 1975: 31), que es, de por sí, ficcional en tanto en cuanto no se trata de una representación “en vivo”, como en el caso del teatro, sino de un celuloide “enlatado” que no contiene sino la filmación de una representación; nunca, pues, puede confundirse con la realidad o con algo que pueda pretenderse verdadero.

Goimard (1980: 117-118) aplica al hecho fílmico los planteamientos de Mijail Bajtin sobre la dialogía y los cruza con los conceptos de denotación y connotación. Lo que podemos condensar en el siguiente esquema:

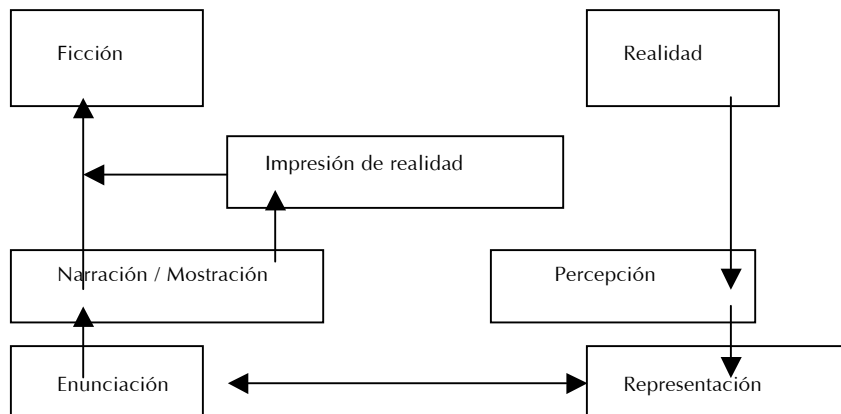
FILMS	Dialógicos	Monológicos
Denotativos	<i>Informativos</i>	<i>Performativos</i>
Connotativos	<i>Narrativos</i>	<i>Poéticos</i>

Fuente: Goimard, J. "Splendeurs et misères des classifications au cinéma" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris: Albatros, 1980, p. 117-118

Según este criterio, el elemento enunciativo es clave para la identificación que se opera, de tal forma que la concreción de lo que se entiende por films narrativos deja de lado el término "documental", claramente tendencioso, y separa todo un grupo de películas de carácter experimental, científico y/o propagandístico, llegando a desvelar el carácter unidireccional de cierto cine de voluntad social. El término "ficción" queda fuera de este desglose, toda vez que, por sus especiales características, abarca un segmento mucho más amplio que el estrictamente narrativo.

Por su propia naturaleza, todo film es ficción puesto que no contiene sino material celuloide que, mediante procesos químicos, es capaz de lanzar hacia la pantalla un haz de luces y sombras que (re)presentan "en principio"² 1) un espacio y un tiempo ausentes, 2) que ciertamente tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y han quedado fijados a través del mecanismo de impregnación fotográfica. (Re)presenta, es decir, vuelve a hacer presente algo que una vez estuvo ahí: el profilmico.

Ese *profilmico*, manipulado o no, es captado por el mecanismo cinematográfico en virtud de un proceso múltiple de mediación:



Fuente: Elaboración propia

² Queda claro que estamos obviando, por pura fluidez expositiva, procedimientos de efectos especiales, realidad virtual, superposiciones o trucajes ópticos, al tiempo que no hacemos mención alguna del sonido (mucho más manipulado por norma)

El diagrama anterior nos indica un recorrido complejo: la realidad sufre un proceso de percepción que genera una representación sobre la que se aplica la enunciación –por parte de un sujeto y a través de un aparato tecnológico y discursivo– para construir un relato (narrativo y/o mostrativo) de ficción que, en ocasiones, se reviste con los atributos de la supuesta realidad en origen (impresión de realidad).

El mecanismo tecnológico implica una mediación a través de la que se obtiene una representación (la plasmación fotoquímica sobre una realidad mediada) y, sobre ella, la interpretación de unos personajes (actantes) por parte de unos individuos (actores) que están en el profílmico *en función de* y no como implicados en un espacio natural. Y, lo que es más, ese profílmico –durante la proyección– se mantiene como la expresión de algo que *estuvo allí* pero que no es sino la imagen de una ausencia (en el caso de la ficción, la imagen de una ausencia que es a su vez la de una representación de un mundo irreal). Estas cuestiones han sido desarrolladas más ampliamente en Gómez Tarín (2004).

Siguiendo a Guy Gauthier (1995: 244), diremos que: “La distinción entre documental y ficción, frecuentemente usada, no tendría sentido más que si el documental garantizase una adecuación absoluta con la realidad, lo que sería únicamente una modalidad del conocimiento científico. Al margen del sistema de producción y de distribución, no es más que un instrumento de oscurantismo crítico, ya que la ficción funciona como una legitimación de la que el documental no tiene necesidad alguna, pues ya es ficción”.

Hablaremos, entonces, de *método de trabajo documental*, caracterizado por:

Rodaje en directo (límites técnicos, deontológicos y legales)

Elaboración como consecuencia de las circunstancias. La *investigación* es la que conduce el film

El equipo de rodaje se sitúa en ese *espacio*: el *enunciador* se asigna un lugar y lo conserva (Gauthier, 1995: 244)

En consecuencia, habrá tres mecanismos clasificatorios para el documental:

Rodaje vs Montaje

Presente vs Pasado

Mirada implicada vs Mirada distante (Gauthier, 1995: 187)

Entendamos así los procesos y procedimientos de ese “mal llamado” cine documental y constatemos la necesidad de inscribir nuestra mirada en un pasado que hoy se pretende marginar, cuando no anular. Y decimos

“necesidad” porque los pueblos deben recuperar su memoria histórica, reivindicar sus procesos y afianzar sobre tal conocimiento el presente.

2. Un puente entre España y Latinoamérica

Volvamos la vista atrás y propiciemos una posibilidad, si bien sea mínima, de aprender del pasado. Tal como existieron polémicas teóricas a principio de los años 70, las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos filmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hablamos una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*.

La historiografía fílmica ha cometido un error de peso, en nuestro criterio, al ocuparse en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la “licencia de exhibición”; es decir, al entender como productos cinematográficos única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm., súper 8 mm.) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron –ni solicitaron– licencias de exhibición. ¿Niega esto su existencia o importancia en el contexto sociocultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31 cineastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí queremos reflexionar:

Se produjeron película *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante (pág. 106)

Y, más adelante, con la firma del Comisario de la Retrospectiva, Julio Pérez Perucha:

Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o

de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materias referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias (pág. 110)

Tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales *í o alegales*, independientemente de su formato de origen, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: *¿para qué hacer películas?*. Ese “para qué” no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista, sino que contamina el “por qué” y el “cómo” de los discursos.

Si nos situamos en el momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional que el franquismo no puede en modo alguno controlar, observamos que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

- Nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común.
- Demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos (aunque manipulados y mal doblados, los materiales americanos llegan con cierta fluidez y el comienzo de las exhibiciones de cine de “arte y ensayo” pretende enmascarar el mal endémico de fondo).
- Fruto del punto anterior, creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente.

- Relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquiales.
- Emergencia paulatina, pero creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan vías de comunicación.

La enumeración podría continuar. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas –o con vocación de llegar a serlo– tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

Pero hay otra serie de factores no desdeñables:

- El relativamente bajo coste de los laboratorios, de las cámaras y de los negativos. Incluso películas en 35 mm. se abordan como producciones colectivas, en régimen cooperativo, a lo que hay que añadir la proliferación de equipos en 16 mm. y, sobre todo, en Súper 8 mm.
- La dualidad militancia-afición al cine, que lleva consigo una inmersión plena en la problemática social con aportación de informaciones de “primera mano” y una visión diferente del contexto.
- El compromiso político, cada día más radical, que obliga a desprenderse a los cineastas de visiones edulcoradas radicadas en el formalismo e impregna a los proyectos de una voluntad de inmediatez y efectividad imposible de encontrar en el cine de la “legalidad”.
- El compromiso cultural, que hace posible a los cineastas entrar a formar parte del debate teórico que se vivía a nivel europeo, al que contribuirían enormemente los cine clubs y las publicaciones más carismáticas que iban apareciendo en el depauperado panorama español. La controversia entre *Cahiers-Cinéthique* se reproducía a otros niveles en España, creando una contradicción insalvable entre la necesidad de una revolución formal y la premura de otra de carácter social y político que demandaba prioridad.
- La utilización de las producciones, legales o no, como desencadenantes de actos colectivos de carácter reivindicativo, cuando no directamente orientados hacia la movilización directa (casos de materiales más cercanos a las posiciones de extrema izquierda)

Contamos, pues, con una serie de elementos desencadenantes y una situación atípica (en el resto de Europa las condiciones eran muy diferentes)

cuya suma da lugar a un momento histórico irrepetible y a la proliferación de alternativas –que no modelos alternativos– encajadas en una etiqueta tan efímera como “cine independiente”, con un valor cualitativo muchas veces discutible, pero con una voluntad de resistencia ciertamente relevante.

3. La efervescencia latinoamericana

Coincidentes en el tiempo, los movimientos de liberación en Latinoamérica, enfrentados a dictaduras todavía más férreas que la española, harían viable una situación del cine en la clandestinidad muy similar, lo que nos permite aplicar casi al cien por cien los parámetros previos.

Esta efervescencia que descubrimos por doquier en las décadas sesenta y setenta, tiene un anclaje directo en las situaciones contextuales de hecho; así, parece lógico que en América Latina surgiera un cine con un fuerte componente político, en muchos casos militante, dispuesto a servir en la lucha por la liberación de los pueblos. La etiqueta “Nuevo Cine Latinoamericano” se acuña primero desde una perspectiva de carácter teórico para producir más tarde realidades incuestionables; su voluntad es realista, con una notable influencia del neorrealismo italiano y el documentalismo británico, pero se ancla también en la aparición de cine-clubs, revistas, cinematecas y festivales, que generan un amplio sector de cinefilia y, por ende, de permanente discusión teórica. Abundan en los cincuenta congresos de cine e intercambios a nivel continental.

En 1951 se inaugura la cinemateca de La Habana y en 1956 la de Sao Paulo; en 1957 se celebra en La Habana el Congreso de la OCIC; se multiplican los estudios cinematográficos, que aparecen en las universidades, al tiempo que se crean escuelas de cine (en México, 1963); destacan los encuentros en Río de Janeiro (1952), Sao Paulo (1953), Uruguay (1954) y México (1958)... Tal como indica Sánchez Noriega (2002), los referentes para el Nuevo Cine Latinoamericano no sólo son de carácter externo, ya que muchos de los futuros cineastas se forman en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, en Roma, en el *IDHEC* de París o en otras escuelas europeas, e incluso participan en los movimientos renovadores del viejo continente (caso de Alberto Cavalcanti en el *Free Cinema*). Por otro lado, películas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Río, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1953) o *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) causan profundo impacto en los círculos de discusión cinematográfica. A todo lo cual hay que añadir el revulsivo esencial de la revolución cubana en 1959.

Resulta imposible desligar el cine revolucionario que se desarrolló en América Latina en las décadas 60 y 70 de los procesos políticos que vivieron en aquellos días la mayor parte de los países del área y de la efervescencia de las

ideas progresistas en los ámbitos sociales y culturales occidentales. Las experiencias democráticas, algunas breves y frágiles, pero otras con una larga historia tras de sí, como era el caso de Chile, se vieron truncadas en un proceso imparable que recorrió como un manto de tinieblas el continente americano a partir de 1962 (Perú), siguiendo en 1964 (Brasil y Bolivia), en 1966 (Argentina), en 1972 (Ecuador), y acabando en 1973 con Uruguay y Chile.

La instauración de regímenes dictatoriales, en su mayor parte militares y siempre permisivos -cuando no directamente vinculados- con las fuerzas paramilitares de ultraderecha, extremadamente violentas, aplicó el principio de la eliminación física del enemigo político. En consecuencia, se sucedieron los juicios sumarísimos, los asesinatos impunes y las “desapariciones”. Obviamente, estos regímenes defendían los intereses de las oligarquías nacionales, directamente ligadas al proceso económico occidental en manos de las grandes empresas multinacionales.

Parece lógico que las inquietudes de los intelectuales sudamericanos les acercasen a las posiciones de izquierda como vía única para luchar contra la situación de su entorno social. Al mismo tiempo, también resultaba coherente la aparición y desarrollo de las guerrillas, inspiradas en la imagen liberadora de la triunfante revolución cubana.

Cuba, desde un principio, desarrolló una fuerte imagen referencial para toda Sudamérica: la revolución era posible. A la par, no dudó en poner en marcha el Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) que durante toda la década de los 60 produjo un importante material documental y algunas obras de ficción capaces de desarrollar y reivindicar una cultura cinematográfica de la pobreza. Resulta esencial la figura de Santiago Alvarez, gran realizador de documentales y durante años director del ICAIC, que desarrolló un estilo muy personal y vanguardista, capaz de unir a su objetivo didáctico técnicas próximas al *collage* y el juego conjunto con texto e imagen.

En este entorno, tan breve y parcialmente delimitado, los realizadores latinoamericanos se vieron abocados a llevar a cabo un cine que dejaba poco margen a la elección: O bien se incorporaban al sistema de producción nacional, claramente dominado y determinado por la industria norteamericana, o bien llevaban a cabo obras más o menos personales, con escasez de medios, al margen del sistema y en clara oposición a él.

La producción en aquellos años de una serie de títulos con contenidos revolucionarios a lo largo y ancho de toda Latinoamérica, en muchas ocasiones con los ojos puestos en Cuba, generó múltiples expectativas y corrieron ríos de tinta sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, que -sobre todo en Europa- se sumaba a las teorizaciones de todo tipo.

En líneas generales, el punto de conexión entre las distintas obras cinematográficas generadas en América Latina durante este periodo fue el afán de llevar a cabo un cine que sirviera como instrumento de cultura y arma de combate en el seno de la lucha de clases. Los dos festivales celebrados en Viña del Mar (Chile) en los años 1967 y 1969 fueron claves por lo que suponen de encuentro, de intercambio y de diálogo entre los distintos realizadores, estudiantes de las escuelas de cine, y culturas nacionales de carácter progresista. El planteamiento ideológico de estos cineastas se puede resumir en la frase que Fernando Solanas y Octavio Getino escribieron en una pancarta sobre la pantalla en que se había de proyectar su film *La hora de los hornos* en el Festival de Pésaro (Italia): “Todo espectador es un cobarde o un traidor”.

De un lado, la denuncia de las situaciones injustas, el afán testimonial y coinciciador, el fomento del debate y participación popular; un cine capaz de reunir clandestinamente grupos de personas que no aceptaban su falta de libertad en la sociedad en que vivían; un cine que defendía a las minorías étnicas. De otro lado, la escasez de medios, el esquematismo, la evidencia del discurso; la voluntariedad que propiciaba un lenguaje cinematográfico de escasa calidad y pobreza visual que, las más de las veces, se limitaba a llevar a cabo documentales en los que se subrayaba lo ya evidente.

Un paradigma válido solo podría ser aquel que superase esta dualidad, aquel capaz de aunar la urgencia revolucionaria con un discurso cinematográfico coherente desde una perspectiva plástica. Evidentemente, pocos realizadores responderían a semejante perfil, pero podemos referenciar la excepcionalidad en este contexto del realizador boliviano Jorge Sanjinés, de los brasileños Ruy Guerra y Glauber Rocha, de los cubanos Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea, y otros importantes representantes de una voluntad estética emergente y opuesta a la hegemónica.

En 1963, Jorge Sanjinés realizó el corto *Revolución*. Se trataba de un documento rotundo sobre la realidad social de Bolivia. Pese a la escasez de medios, resultaba novedosa en su concepción la clara búsqueda de una coherencia discursiva interna. En 1965 insistió en el documental una vez más con otro corto, *Aysa*. El primer largometraje lo rodó en 1966 y para llevarlo a cabo creó una productora que trabajó en régimen de cooperativa (una característica esencial del cine latinoamericano de aquellos años) y que se identificaría con el mismo nombre que el film, *Ukamau*.

Estos primeros films de Sanjinés eran claramente deudores de la tradición documental; se trataba, en sus propias palabras, de un cine de observación, de combate y de testimonio. Hay una coherencia incuestionable en el objetivo del discurso de este autor en torno al imperialismo americano y la reivindicación de la cultura indígena; trabajaba con indios nativos y hacía uso de su lengua, el

quechua. Desde un principio, la escasez de medios no le impidió plantearse teórica y prácticamente la necesidad de un cine sólido, capaz de reflexionar sobre su propio lenguaje sígnico; el afán didáctico era usado desde el propio rodaje, con el trabajo sobre los actores, siempre personajes reales, de carne y hueso. Su cine desvelaba las relaciones socioeconómicas en que sus protagonistas llevaban a cabo la tarea diaria, pero sin demagogias y abandonando deliberadamente el tono panfletario que era común en ese momento a la mayor parte de las obras militantes. Ni la clandestinidad ni el exilio le impidieron llevar a cabo una labor continuada que le ha valido el reconocimiento internacional.

Al hablar de un cine revolucionario en Latinoamérica, debemos entenderlo como un cine ligado a la revolución, que defiende posturas radicales a la izquierda del espectro político. Esto es importante porque no se trata de una revolución plástica -aunque algunos hayan querido ver como tal una agrupación de títulos en general inconexa-, sino de la puesta en marcha de un cine de intervención, “la historia de la clase no contada como siempre, por los otros, desde el exterior, sino el derecho del que lucha de contar la propia experiencia no por un absurdo juego de espejos en que el obrero contempla la propia imagen conocida, sino como momento (lugar que es necesario) de una acción política” (Baldelli, 1971: 174).

Por supuesto, los teóricos latinoamericanos han propiciado lecturas de muy diverso tipo en torno a la posibilidad de un cine autóctono. Cuba defendió durante años una estética del subdesarrollo y la puso en práctica con films como *Los días del agua* (Manuel Octavio Gómez, 1971) o *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969). Glauber Rocha, en Brasil, teorizó sobre la necesidad de un Cinema Nôvo, al ver claramente que el público sólo recibía con los brazos abiertos un cine brasileño que imitaba los códigos del cine americano (esencialmente westerns); su propia teoría resulta contradictoria: “El lenguaje que el Cinema Nôvo está buscando, el lenguaje que dependerá de factores socio-político-económicos para comunicarse efectivamente con el público e influirle en su liberación, no quiere tener la organización de una academia, en el sentido tan apreciado por los teóricos que tienen necesidad de Dios para salvarse, sino una proliferación de estilos personales que pongan en duda permanente un concepto del lenguaje, estado superior de la conciencia. El término está de moda, es snob, pero permitidme emplearlo: partiendo de una dinámica autodestructiva de la cultura podemos hablar de dialéctica” (Rocha, 1971: 219). Dos de sus obras darían la vuelta al mundo como embajadoras de una nueva concepción de hecho fílmico: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1963) y *Antonio das mortes* (1969).

En el marasmo de representación de la realidad, la cámara como arma de clase llevó a los estudiantes de Córdoba a filmar desde las barricadas en 1969. Estaban inmersos en una dialéctica que veía en el cine las consecuencias de su proyección; lo importante no era cómo se decía, ni siquiera lo que se decía (aunque este factor fuera esencial), sino la utilización que posteriormente se haría de ese material: clandestinamente, como elemento propagandístico revolucionario, y a nivel internacional, para destapar las cloacas de las dictaduras (de todo esto, como hemos visto previamente, también hemos vivido en la España franquista, donde ciertamente hubo un cine de intervención, además de hacer uso del cine latinoamericano con una rentabilidad política innegable).

Pero algunas obras llegaron a destacar con luz propia: *La hora de los hornos* (1966-1968), de Solanas y Getino, en Argentina; la ya mencionada *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, o *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, en Brasil; *Camilo Torres*, sobre el líder del E.L.N., en Colombia; *Liber Arce* y *Me gustan los estudiantes*, de Mario Handler, en Uruguay; *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, en Chile. Se trataba de un cine necesario, pero efímero. No obstante, algunos de estos cineastas tenían claros planteamientos formales, una concepción del cine que apuntaba hacia una revolución del lenguaje cinematográfico, hacia la huida de la dependencia norteamericana en la propia estructura narrativa. Pronto entendieron la necesidad de una industria alternativa, de la creación de circuitos paralelos de distribución, de la presencia en Festivales Internacionales. Lamentablemente, en la mayor parte de los casos, estas ideas fueron reprimidas, cuando no aniquiladas, y el destino de los más afortunados fue el exilio.

Precisamente en el exilio tuvieron la posibilidad de desarrollar sus ambiciones formales realizadores de la talla de Raúl Ruiz, actualmente en Francia y llevando a cabo una obra esencial en el seno de la vanguardia de este país; baste recordar aquí su excelente *La hipótesis del cuadro robado*, a medio camino entre la experimentación y la reflexión sobre el propio concepto del discurso narrativo. Miguel Littin, tras ser un alto cargo de la administración de Allende, tuvo que rodar clandestinamente en su país. Tomaron el relevo nombres como Paul Leduc, Ruy Guerra o Patricio Guzmán, del que recordamos *La batalla de Chile*.

Pese a todos los condicionantes, la utilidad real de este cine de intervención fue incuestionable; sirvió como soporte para el adoctrinamiento y la agitación revolucionaria, y es lamentable que la memoria histórica no le conceda el lugar que merece.

4. ¿Paradigmas?

Todas estas reflexiones nos pueden permitir establecer las claves para el paradigma que buscamos, siempre situándonos en el espacio temporal de las décadas de los años 60 y 70: en primer lugar, un cine latinoamericano tendría que ser necesariamente un cine de intervención, su utilidad revolucionaria no podría cuestionarse, y esa es su función primaria e incluso excluyente; en segundo lugar, los films tendrían que estar ligados al combate, a la agitación; surgirían como vivencias. Esto es válido tanto para el proceso de producción, radicado en un contexto muy específico y ligado a las fuerzas en tensión en él, como para el proceso posterior de exhibición, que requiere de formatos y circuitos alternativos. En tercer lugar, y no menos esencial que los anteriores, el discurso cinematográfico no puede radicar la calidad de la obra en las intenciones; sólo podrá ser considerada como cinematográfica en la medida en que sea capaz de desarrollar un lenguaje expresivo coherente que huya de la evidencia y sea capaz de considerar adulto al lector/espectador.

Hay un imperialismo que el pueblo latinoamericano sufre en carne propia, que es origen de su miseria; un imperialismo evidente, en primera línea. Pero hay otro tipo de dominación imperialista, menos evidente, que se ceba sobre los aspectos culturales. Indirectamente, los intelectuales occidentales, capaces de salir a las calles en el Mayo del 68, ejercieron un influjo cultural sobre el continente americano que resulta como mínimo contradictorio: mientras en Latinoamérica se trataba de la supervivencia, de la necesidad de reconocimiento de las libertades mínimas, en Europa el proceso revolucionario se interrogaba sobre la cultura e incluso sobre los mecanismos de transmisión de la ideología dominante por medio de los medios mecánicos e infraestructuras de la industria cultural (cinematográfica, en el caso que nos ocupa).

Se generó en Europa un debate en torno al audiovisual que no era estéril en absoluto, pero que poco o nada tenía que ver con la realidad socioeconómica en Latinoamérica. Así, frente a posturas extremas como las mantenidas por Jean Luc Godard o Jean Pierre Comolli, otros teóricos mantenían que “el conjunto de aparatos del cine, que constituye su sostén material y orgánico y que, en consecuencia, desde un punto de vista técnico-sensorial, lo define como vector ideológico y le da cuerpo “como lenguaje”, no es determinante en última instancia de la manera en que ese lenguaje forma sus significaciones. Es decir que ese conjunto de aparatos es lo que permite al cine existir como lenguaje (como medio de expresión), pero no lo que le permite funcionar como lenguaje (como sistema de significación)” (Lebel, 1973: 258).

Lo cierto es que en Europa el proceso revolucionario se dio en el seno de regímenes democráticos consolidados, que contaban con una industria

cinematográfica potente. La violencia era verbal y conceptual. En América Latina los medios eran escasos; la violencia, explícita (tanto por un lado como por otro del abanico ideológico), y el cine, ante todo, fue considerado un arma, un vehículo capaz de reunir grupos de personas y provocar discusiones sobre qué hacer, cómo y cuando (algo mucho más real y tangible).

El realizador latinoamericano vivió pues en una urgencia, sus obras tuvieron necesariamente que responder a una inmediatez y ser útiles. Precisamente estos factores son la base de su importancia y también de su debilidad. La referencia europea, en este caso, revestía tintes paternalistas; los discursos estaban tan alejados como sus propias realidades socioeconómicas y políticas (y no se trata de que Europa teorizase sobre el cine en Latinoamérica -que también- sino, sobre todo, de la influencia indirecta que los intelectuales europeos y sus polémicas podían ejercer sobre los cineastas latinoamericanos, al presentarse como referentes muchas veces reverenciados). Culturalmente, Europa actuó involuntariamente al lado del imperialismo, y esta responsabilidad se arrastra hasta nuestros días al seguir dejando bien sentado donde está el centro y donde la periferia.

Con el paso del tiempo este cine ha dejado de existir, al igual que el proceso revolucionario. El discurso imperialista ha cambiado, ahora pretende la unificación planetaria, un solo pensamiento global; para conseguirlo necesita ineludiblemente de sistemas democráticos (al menos en apariencia). La nueva ola es democratizadora. Pero, no nos engañemos, sólo han cambiado los términos: donde dictadura militar, democracia neoliberal; donde guerrilla, terrorismo. Formas de expresión, nomenclaturas. El indio boliviano sigue en la más absoluta miseria, no sabe nada del cambio democratizador ni de la sociedad de libre mercado; la oligarquía terrateniente sigue conservando sus dominios; las grandes multinacionales siguen condicionando la economía mundial. Es decir, el sistema cambia para servir mejor a los intereses de los mismos, se maquilla y muestra un rostro más amigable; mientras tanto, invade culturalmente a través de una infinidad de medios audiovisuales todos los rincones del planeta, fijando los modos de comportamiento y las formas de entender la vida y nuestro entorno, unificando.

5. La mirada desde hoy

Podemos aprender del pasado. Cuando los costes se han multiplicado y el acceso a la producción de materiales novedosos es cercenada por el estatus comercial y lo políticamente correcto, la aparición de otros formatos (esta vez con calidad suficiente) y el abaratamiento de costes (equipamiento digital, montaje *off-line* a través de ordenadores personales al alcance de cualquiera) permiten vislumbrar caminos alternativos. El problema es que las recientes –que

no nueva— tecnologías se encuentran sometidas a un proceso de individualización (la sociedad entera, globalizada y homologada, se parcela y se (des)conecta telemáticamente).

Para una alternativa efectiva, para una *resistencia* eficaz, para una quiebra del modelo dominante, es imprescindible organizarse y evitar la parcelación a que nos vemos sometidos. Es decir, todas las facilidades para producir materiales alternativos valen de poco si estos no pueden ver la luz; la ilegalidad no puede ser un impedimento. La experiencia de los cine clubs y de las asociaciones de los 70 es reproducible y deseable, quizás bajo otros parámetros, pero apuntando siempre a lo colectivo.

De ahí que ahora sea el momento de estudiar aquella época con nuevos ojos: 1) porque los materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas —equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad— siguen vivos, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada (téngase en mente que la prensa no es válida, habida cuenta la censura y los intereses dominantes de aquellos días).

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal, permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

1. La vigencia o no del término “documental” y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como “documentales”.
2. Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones militantes. La primera cuestión, en este sentido, sería recabar información de autores y responsables políticos, de tal forma que pudiera cotejarse la evolución de sus posiciones.
3. La tercera cuestión, y la más importante, apuntaría a la demostración de que, en líneas generales, la influencia de los partidos políticos fue nefasta desde el punto de vista de las estructuras formales cinematográficas. Este punto merece una explicación más detallada por nuestra parte.

El establecimiento de una serie de prioridades, a la hora de elaborar materiales audiovisuales, conllevaba, en muchas ocasiones, un abandono de la discusión teórica en aras de la “accesibilidad” de lectura para un supuesto público ávido de información veraz sobre las movilizaciones. Inevitablemente, los partidos políticos contagiaban sus líneas de actuación hacia sus militantes y, cuando el cineasta era a su vez un miembro del partido, se veía en la obligación –razonable, todo hay que decirlo– de anteponer la línea política marcada a sus veleidades sobre aspectos teóricos y/o discursivos.

Insistimos en que este es un hecho razonable y el cineasta no tiene que justificar cualquier tipo de renuncia a que se hubiera sometido. Pero, desde otra perspectiva, la de los dirigentes de los partidos, el asunto ya no es tan “razonable” porque apunta hacia la ausencia de cultura audiovisual y, casi siempre, hacia la reiteración de los códigos dominantes, con la supuesta excusa de que se trataba de los mecanismos discursivos conocidos y asumidos por el público en general (léase “el pueblo”).

Desde nuestro punto de vista, y no nos cansaremos de decirlo, la *forma es el contenido*; es decir, los mecanismos discursivos conllevan planteamientos ideológicos; el cambio del héroe fascista por el héroe revolucionario no da como resultado, *per se*, el carácter revolucionario de un film; muy por el contrario, la contaminación significativa promueve la lectura dominante en ambos casos y el discurso hegemónico se retroalimenta. Los materiales audiovisuales legales e ilegales de las décadas 60 y 70 en la España del último aliento dictatorial y en las luchas populares de Latinoamérica pueden ser una fuente riquísima de investigación y reflexión. Son una parte destacada de la historia que nos ha tocado vivir que no podemos, en modo alguno, dejar en el olvido.

Referencias bibliográficas

- Baldelli, Pío (1971). “El “cine político” y el mito de las superestructuras”. En *Problemas del nuevo cine*, Madrid: Alianza, p. 52-140
- Elsaesser, Thomas (1985). *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*, Valencia: Ediciones Episteme.
- Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José (1994). *La dirección de producción para cine y televisión*, Barcelona: Paidós
- García Espinosa, Julio (1971). “Cine y Revolución”. En *Problemas del nuevo cine*, Madrid: Alianza.
- (1976). *Por un cine imperfecto*, Madrid: Miguel Castellote.
- Gauthier, Guy (1995). *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Nathan.

- Goimard, Jacques (1980). "Splendeurs et misères des classifications au cinéma". En Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., *Théorie du film*, Paris : Albatros, p. 115-129.
- Gómez-Escalonilla, Gloria (2003). "Libro y entorno digital: un encuentro de futuro". En Bustamante, Enrique (Coord.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Barcelona: Gedisa.
- González Echevarría, Aurora (1994). *Teorías del parentesco. Nuevas aproximaciones*, Madrid: Eudema.
- González, Reynaldo (2002). *Cine cubano: ese ojo que nos ve*, San Juan de Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. (2004). "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad". Córdoba: *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, p. 63-70.
- Lebel, Jean-Patrick (1973). *Cine e ideología*, Buenos Aires: Granica Editor.
- Metz, Christian (1975). "Le signifiant imaginaire". En *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris : Éditions du Seuil, p. 9-27.
- Maqua, Javier (1995). "El estado de la ficción: ¿Nuevas ficciones audiovisuales?". En *Historia General del Cine, Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Madrid: Cátedra.
- Rocha, Glauber (1971). "El "Cinema Nôvo" y la aventura de la creación". En *Problemas del nuevo cine*, Madrid: Alianza, p. 76-82.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza.
- Soler, Llorenç (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión*, Barcelona: CIMS 97.
- Truffaut, François (1998). *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.
- Vilches, Lorenzo (1999). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona: Paidós.
- Villain, Dominique (1997). *El encuadre cinematográfico*, Barcelona: Paidós.