

1043

NO
FOTOCOPIAR



año 1 número 1

cine
del

tercer mundo

Hugo
ALFARO
Octavio
GETINO
Alfredo
GUEVARA
Glauber
ROCHA
Fernando
SOLANAS

1043

1983



CINE DEL TERCER MUNDO

es una publicación de la

CINEMATECA DEL TERCER MUNDO

Casilla de Correo

Montevideo - Uruguay

CINE DEL TERCER MUNDO

es una publicación de la

CINEMATICA DEL TERCER MUNDO

Casilla de Correo

Montevideo Uruguay

cine del tercer mundo

octubre 1969

año 1 n° 1

Publicación de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO

PRESENTACIÓN por Hugo Alfaro	pág. 3
CINE REVOLUCIONARIO EN EL TERCER MUNDO por Alberto Filippi	pág. 11
LA HORA DE LOS HORNOS. Informe por el Grupo Cine-Liberación	pág. 19
1° parte, Fanon, los uruguayos por Mario Handler	pág. 24
CUESTIONARIO A SOLANAS	pág. 33
EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO por Osvaldo Capriles	pág. 39
GODARD POR SOLANAS, SOLANAS POR GODARD	pág. 48
GODARD Y LA TV POPULAR	pág. 64

EL CINE CUBANO TIENE DIEZ AÑOS por Alfredo Guevara	pág. 65
VIETNAM: CINE Y GUERRILLA	pág. 71
POBREZA Y AGITACIÓN EN EL CINE. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler	pág. 73
JORGE SANJINÉS: SU TESTIMONIO EN MERIDA	pág. 78
SIGNIFICADO DE LA APARICIÓN DE LOS GRANDES TEMAS NACIONALES EN EL CINE LLAMADO ARGENTINO por Grupo Cine Liberación	pág. 81
EL NUEVO CINE Y LA AVENTURA DE LA CREACIÓN por Glauber Rocha	pág. 85

presentación

Toda revista pretende nacer por el imperio de alguna necesidad impostergable. No nos hagamos ilusiones: ésta también. Pero no se trata tanto de saber, antes, si la revista *era* necesaria, como de probar luego que efectivamente lo es. Nuestra tarea tiende a *esa* demostración.

Y sin embargo (quizás para confirmar el aserto), pretendemos que CINE DEL TERCER MUNDO *era* necesaria. Miremos alrededor, el panorama del cine latinoamericano. Y después, entrecasa, el panorama del cine nacional y de nuestra zarandeada cultura cinematográfica.

Vamos a encontrar en el continente, al lado del cine comercial que todo lo infesta, desde México a la Argentina, una presencia insólita, un convidado de piedra: el cine nuevo, el nuevo cine, el *cinema novo*, el cine verdad, liberación, denuncia, testimonio, el cine combatiente; vías diversas, todas válidas. El cine nuevo viene a cuestionar, a impugnar. Es subversivo en un sentido profundo que el enemigo, cuando arroja el epíteto, quizás no sospecha. Lo tiene todo: la razón de ser y las razones, el futuro y en algunos casos el presente, la imaginación y la audacia. Pero vive marginado. *Pero*, no; vive marginado *por eso*.

Atacado, el sistema se defiende. El cine del sistema también. Copa los canales de distribución, crea y acapara las canonjías. Institutos Oficiales,

Créditos para la Producción, Premios y Facilidades Aduaneras para Importar Equipo son otras tantas mayúsculas de una misma dependencia, una misma entrega. La opción para el creador es dilemática: se está por o contra el sistema. No hay tierra de nadie. La tierra de nadie, es de alguien.

Ahora bien. Es fácil burlarse —en nombre del buen gusto, antes de invocar el buen cine— de Armando Bo, autor isabelino por todas las razones más dos. De Armando Bo y de todo lo que él, sumariamente, representa; en su país y en los demás, ese próspero mercado común para la pornografía. Pero es más útil, necesario y urgente señalar a los otros, los cultistas, porque ellos se maquillan mejor. No los veremos caer en el efecto grueso, en la guaranguería; no estimulan los instintos primarios del público; no son populacheros (ni populares) y presumen justamente de no ser taquilla en los cines de barrio. Como ellos mismos, su clientela es selecta, hay pues que saber servirla. Tapar con un biombo la miseria y sobre todo las causas de la miseria, y probar —probarnos— que nuestra imitación de los modelos de ultramar está bastante OK, qué también.

Como deleznable subproducto o como artículo suntuoso (a veces tirando penosamente a más, hasta reventar las costuras de la cursilería), ése es el cine del poder, escapista de puro entregador. Frente a él se yergue el nuevo cine latinoamericano.

Desde el Festival de Viña del Mar, marzo de 1967, al de Mérida, setiembre 1968, desde el Cinema Nôvo a *La hora de los hornos*, desde Santiago Álvarez a Mario Handler, pasando por Jorge Sanjinés, la repercusión del cine latinoamericano no ha cesado de crecer. Proscrito, amenazado, mutilado muchas veces en el propio continente, aplaudido fuera de él en los mejores festivales, en las principales revistas, en las mejores salas, depende estrechamente de la realidad que, tras haberlo engendrado, lo nutre, lo

justifica y lo reclama. Por no ser un cine contingente, accidental, gratuito, porque responde a necesidades objetivas —históricas, si se quiere—, ha accedido a ese plano, escarpado pero ineludible, de éxito y persecución, de éxito-persecución.

Los ejemplos abundan, se reproducen. Gláuber Rocha es reconocido y admirado por la mejor crítica europea y proclamado su portavoz por los militantes antimperialistas de la izquierda continental pero es perseguido en su país, Brasil, sobre el cual y para el cual filma. *Pero*, no; *por eso*. Jorge Sanjinés obtiene lauros en el último Festival de Venecia (con *Yawar Mallku*, sobre la penetración norteamericana en Bolivia), por eso el diario oficialista *Hoy*, de La Paz, llama “apátrida” a Sanjinés. *La hora de los hornos* ya es un título legendario del cine combativo del Tercer Mundo, con una implantación tan argentina y latinoamericana, que el señor Onganía tiene desvelados a sus comisarios para que el film de Solanas-Getino no se exhiba ni en funciones clandestinas dentro del territorio nacional. Pero el del cine cubano es quizás el ejemplo extremo. No alcanza con el bloqueo que el imperio yanqui establece sobre la isla para aislarla más; es preciso que sus capataces no dejen entrar en las provincias esa cosificación de Mandinga: los documentales sobre la revolución. Salvo Uruguay, en ningún país latinoamericano (su destinatario más necesitado) se exhibe comercialmente el cine que Cuba produce.

Mientras tanto, ¿qué ocurre en nuestro propio país?

Dicen (dice Oscar Levant) que cuando le propusieron al pianista Oscar Levant escribir una biografía sobre su amigo George Gershwin sugirió este título: “George Gershwin, o la historia de mi vida”. Va a ser difícil ahora aclarar que no pretendemos (no pretenden *Marcha*, el Festival de Marcha,

el Cine Club de Marcha, el Departamento de Cine de Marcha) ser *toda* la vida del cine combatiente en el Uruguay. Pero...

Todos, en realidad, vivimos un poco de espaldas al país. Durmiendo la siesta y de espaldas. La asociación de ideas que se impone es: Momias. Fuimos, conscientemente o no, no la gran momia cultural que el país quisiera darse —si hay algo sano en todo esto es que el país ni se enteró— sino la momia adosada al país en crisis y envuelta en la cinta aisladora de la Cultura Cinematográfica.

Excepto algunos entre los jóvenes (los más sanos y lúcidos), todos estuvimos ahí, decorando alguna vez, antes, ahora o siempre, el rito funerario de cambiar la orquídea todos los días en el refrigerador de las estrellas que asistían, para mejor bostezando, a nuestros Festivales de Punta del Este. ¿Será de mal gusto recordar que a escasos quilómetros del Country Club se extienden los rancharíos miserables, públicamente ocultos a las miradas del visitante ilustre y, de paso, a nuestras propias miradas? Aquellos jóvenes brillantes pensaban, me temo, que sí era de mal gusto.

Con este punto de referencia, nada de lo ocurrido en cerca de veinte años de Cultura Cinematográfica escapa a cierta lógica. Sin producción nacional, la tal cultura es por fuerza dependiente y significa la desafortada adopción de patrones de vida ajenos, el alegre olvido de lo que somos, la alienación en fin. Así, nos fuimos especializando en tuercas y en vueltas de tuercas. Las vueltas que dan a su tuercas los Bergman, los Antonioni, los demás agonistas de la sociedad de la abundancia. Tuercas suntuosas, de fino acabado, aptas para tornillos a su medida, tornillos suntuosos a su vez. ¿Podrán servirnos a nosotros, que no tenemos ni donde caernos muertos? En los países subdesarrollados se debería apostrofar públicamente a quien escribe ensayos sobre Bergman o Antonioni. En Montevideo, los cineclubes

editan costosas revistas para publicar esos trabajos. Pero claro, nuestra situación es, afortunadamente, tan distinta...

Muy distinta. Sólo que ahora también empieza a ser muy distinta respecto de nosotros mismos. Hay en el Uruguay censura, persecución, violencia, muerte, términos de un léxico remoto siempre referido a los demás. Metódicamente se pretende quebrar al movimiento sindical, y en lugar de entrar la policía a caballo en las casas de estudio se planea reorganizar la enseñanza de modo de acabar hasta con los últimos vestigios de la autonomía universitaria. ¿Qué hacer?

En realidad, no es mucho lo que la gente de cine puede hacer. Pero ese poco, hay que hacerlo. Por lo pronto, quitarse con peine fino las ilusiones del pasado: Yo te recito la filmografía de Robert Aldrich, Tú me recitas, etc., etc., y creer que eso es cultura y que sirve para algo, para alguien. No es cultura pero ya lo creo que sirve para algo: para adormecernos, y para alguien: para los que quieren que no despertemos. O la cultura cinematográfica se pone, sin más, al servicio del pueblo o (delito de comisión por omisión) se convierte en alcahueta del régimen y en aliada del enemigo. Lavarse las manos, es justamente ensuciarse.

También cuesta decir "al servicio del pueblo", esas palabras. ¿Qué significan, concretamente, más allá del latiguillo que quizás las convoca?

Éste no es un programa de acción para los demás. Somos todos mayorcitos y sabemos o debemos saber cuáles son nuestros deberes, tanto más en esta hora del país. Pero algunas tareas son urgentes.

La primera, promover el cine nacional. No, naturalmente, los superfluos ejercicios de estilo en que un joven de familia bien trata de remedar, sacando un poquito la lengua, la hermosa letra de Vázquez Cores, redonda, bien nutrida, impecable. Ése es el cine amateur conformista, el de los joven-

bitos que, pasada la edad de los "hobbies", terminan gravemente sentados en los directorios de la banca privada. El cine nacional al que nos referimos nada tiene que ver con ese vanidoso pasatiempo. Lleva una impronta callejera, está recogiendo velozmente la realidad en el lugar de los hechos — huelgas, mitines, cargas policiales contra obreros o estudiantes— y es desprolijo porque la Guardia Metropolitana, machetes en alto, le viene pisando los talones al ayudante de dirección. Por eso es un cine caliente y verdadero, imagen del país real. Un cine a la medida del medio que lo produce: crítico, pobre y comprometido.

Varias películas de modesta hechura, realizadas según estos cánones, salieron este año del Departamento de Cine de Marcha y algunas fueron exhibidas en Mérida, en Pesaro, en Leipzig, en Hanoi, en fábricas y centros estudiantiles de Francia e Italia, en circuitos televisivos de Holanda, Finlandia y Suecia. No nos engañamos: esta nutrida difusión ilustra más el interés creciente del vasto mundo por el deteriorado Uruguay y por la turbulenta América Latina, que el verdadero mérito de los filmes (no obstante algún premio recogido también en la vertiginosa carrera). Más enigmáticas parecen las razones por las cuales la prensa nacional, toda la prensa nacional, derecha, centro e izquierda, ignoró con un cerrado silencio esas realizaciones. Ahora bien: como además hizo un robusto silencio en torno a la visita de Fernando Solanas a Montevideo, y a la conferencia de prensa de rigor, en ocasión del estreno por el Cine Club de Marcha de *La hora de los hornos* (nómina de asistentes: Agencia France Presse, Misia Dura y Radio Fénix); y otro silencio, apenas menos robusto, en torno al propio film, tan sostenida indiferencia deja en claro el patético desencuentro con la realidad de estos soldados tranquilos de nuestra Cultura Cinematográfica.

La otra tarea parece pasiva y no lo es. Consiste en adoptar una política

de exhibiciones, lo que supone un programa ideológico, un plan de acción. Si no se eligen libremente las películas que exhibe un cine club, entonces es irrisorio hablar de una obra cultural y predicar en consecuencia. A nosotros, países del Tercer Mundo, no nos interesa difundir los productos que la metrópoli nos envía para remachar, directa o indirectamente, nuestra condición de colonias. Algunos de esos productos parecen ajenos a toda propaganda y unos pocos rebosan talento e imaginación. ¿Y qué? Todos los brillos hollywoodenses de una década son nada comparados con unas pocas imágenes de *El cielo y la tierra*; aquellas en que Joris Ivens recoge para siempre a las jóvenes vietnamitas que ante el repentino clamor de las sirenas de alarma dejan de plantar arroz y corren en busca de los fusiles. La emoción que acompaña en cada espectador a ese gesto silencioso y heroico es algo que atañe profundamente a la cultura, no a la cultura cinematográfica.

Ya sé. No se puede exhibir todos los días un documental de Ivens o de Santiago Alvarez o de Chris Marker o de Sanjinés o de Handler, o un contagioso panfleto de Solanas o una epopeya nordestina de Gláuber Rocha. No hay tantos de esos rollos, o no es tan fácil disponer de los que hay. Pero es preciso buscarse, hacer señales. Habrá respuestas en Senegal, en Mozambique, en Berkeley (California), en el Bvard. Saint Michel, en 18 de Julio y la Universidad, en Córdoba, en Rosario, en Olinda (Recife), en Cuba y en Vietnam. Por lo demás, los propios centros de poder segregan, a modo de anticuerpos, los revulsivos que atacan el orden imperante. Son los John Cassavettes, los Lionel Rogosin, los Jonas Mekas, disparando sus dardos en plena Nueva York. Y hasta *Tarzán* puede servirnos para ilustrar el racismo que conlleva toda política colonialista. Las municiones del enemigo se convertirían en nuestras municiones si pudiéramos ser nosotros quienes exhiben *Boinas verdes* o *El Che*, porque sus falacias, su grosera

deformación de la historia son pruebas de su debilidad y el signo inequívoco de su derrota.

Y puesto que todas las armas son buenas si apuntan hacia la liberación, esta revista-boletín, papel obra 2ª, sin ilustraciones, composición corrida, tapas de modesta cartulina subdesarrollada a dos tintas, es también una señal fraterna y combativa: el brazo en alto empuñando una cámara, emblema del CINE DEL TERCER MUNDO.

HUGO ALFARO

CINE REVOLUCIONARIO EN EL TERCER MUNDO

por ALBERTO FILIPPI

ESTAS "notas y testimonios sobre el neo-colonialismo, la violencia y la liberación" constituyen, en el panorama del cine latinoamericano (y del llamado Tercer Mundo) algo más que un largo discurso cinematográfico, desarrollado en un nivel de gran complejidad ideológica, lingüística y espectacular. En realidad, pueden ser definidas como un **manifiesto-programa de trabajo** y una divisoria cultural de extraordinaria importancia.

De hecho, hay en la obra de Solanas y Getino una **actitud** ideológica que resume y sintetiza las conquistas laboriosas, y a veces aún contrastantes, que en los últimos años esta cultura emergente, esta **cultura-política** del Tercer Mundo y en particular de América La-

tina, ha logrado alcanzar y realizar. Una obra entonces que es el resultado de una **cultura nueva y que representa ella misma esta nueva cultura**, un momento de una búsqueda de aquellos instrumentos de conocimiento y de acción esenciales para la liberación del mundo neocolonial de la sujeción al imperialismo. En otras palabras: ¿qué han comprendido finalmente Solanas y Getino? Respondo con Fanon —en quien por otra parte se inspira gran parte del discurso de los autores— diciendo que el primer objetivo de un intelectual colonizado consiste en dar vuelta el concepto europeo (burgués) de intelectual; por lo tanto, "hacer una obra cultural" "**es redefinirse a sí mismos en el interior de las necesidades de la lucha de liberación**"; y esto implicará redefinirse en cuanto intelectuales. Solanas y Getino han aprehendido todo el fundamento de la afirmación de Fanon según la cual "aquel intelectual que, a través de la cultura, se había infiltrado en la civilización occidental, que había llegado a hacerse cuerpo —vale decir a cambiar de cuerpo— de la civilización europea, advierte que la matriz cultural que él querría asumir por deseo de originalidad, no le ofrece por cierto las figuras representativas capaces de soportar el cotejo con las numerosas y fascinantes de la civilización (burguesa) del ocupante (...) Ahora él siente que le hace falta salir de la cultura «blanca», le hace falta buscar en otros lugares, inventar, hallar en «cualquier parte», todo en suma, menos **cambiar de cuerpo**". En este negarse a no ser más lo que

en realidad nunca había sido, el intelectual colonizado cumple la primera operación de descolonización. Reencuentra su lugar dentro de la misma historia. Todo su lenguaje nacerá de ese gesto. Si la ideología colonial y neocolonial se ha enmascarado siempre detrás del mito de una pretendida **cultura universal**, tratando de reducir al intelectual, subyugándolo, a la condición de intérprete, imitador y divulgador de su propia ideología y de sus propios valores, entonces hacer un **film de liberación para la liberación**, significa liquidar aquella ideología aparentemente cosmopolita, y sustancialmente clasista y racista; significa golpear la puerta en la cara de las estéticas de la colonización y negar con el propio trabajo los cánones artísticos que han llevado a la civilización occidental a imponer al colonizado la extorsión de lo "bello", de lo "perfecto", de lo "sublime", aun quitando valor y significado a cada una de sus expresiones liberadoras. Solanas y Getino piensan como Gorz, que años atrás escribía: "Hoy, quienes colocan la Belleza por encima de todo, son, para mí, la otra parte: son quienes creen en el derecho de poseer, de gozar, de comer, de mandar, de salvarse solos." De esta base ideológica ha nacido un film dirigido a los protagonistas de las luchas de liberación, un film que **niega** a la vez el mito de la cultura universal y el de las culturas coloniales, inferiores. Así, ha surgido un film deliberadamente "unilateral", hecho sólo para quienes están de **este lado**. De hecho —cito las palabras de los autores—, el film escoge sus protagonistas: al

no poder llegar a amplios estratos del pueblo, "como única posibilidad de difusión elige la clandestinidad, una clandestinidad que hoy en la Argentina pasa a través de las organizaciones populares obreras y estudiantiles". Esta afirmación nos hace comprender otro elemento fundamental de **La hora de los hornos**. En la segunda y en la tercera partes, "el film se niega como film y se abre ante el participante como acto. El film es desarrollado y completado por los participantes, únicos protagonistas de la historia que el film recoge y testimonia (...) se afirma la posibilidad de una comunicación profunda entre los compañeros, que son los protagonistas de la lucha de liberación: **aque-llos que están en la pantalla y en la sala al mismo tiempo**". Esta operación, por cierto, no es nueva en Europa. Pero sí lo es en América Latina: y ello es lo que cuenta, que se cumpla **dentro de una condición histórico-ideológica** que la determina, la valoriza y la justifica en el actual presente latinoamericano: porque este presente es el que explica la búsqueda lingüística misma. Y de poco sirven las argucias de quienes creen todavía que la planta lingüística de una obra nace **separadamente** de su planta ideológica. De hecho en **La hora de los hornos** la unidad de lenguaje e ideología se explica sólo en cuanto toda la obra aparece presidida por la necesidad de comunicar, aquí y ahora, en la Argentina de 1968, con las masas populares. Nada de vanguardista a la europea, ninguna imitación de los juegos postgodardianos de los filmes en el film, ni de la autoconciencia

cia de la forma cinematográfica que “se busca a sí misma”, sino una rigurosa adhesión a un programa político-ideológico: el de envolver a un público politizado en un discurso político **para la liberación del país y del continente.** Tomemos un ejemplo.

Al final de la segunda parte (**Acto para la liberación**), y de la tercera (**Violencia y Liberación**), el espectáculo tradicional es roto, los autores del film intervienen y se dirigen directamente al público. Esta intervención, que representa uno de los puntos más altos e importantes de toda la obra, encuentra su vigor en la identidad que Solanas y Getino logran establecer entre **ruptura** de los esquemas cinematográficos normales y **ruptura** con toda la vieja ideología, propia de los dirigentes o de las **elites** intelectuales argentinas, que siempre se movieron en la pretensión de imponer desde arriba, y desde fuera de la vida real de las masas, una ideología política que guiara a las masas mismas. Quiero decir que Solanas y Getino consiguen desembarazar y fracturar un lenguaje tradicional, **en el momento mismo** en que arreglan cuentas críticamente con toda una impostación de la cultura y de la función del intelectual. Esta operación es inusitada en Argentina y en general en el panorama artístico latinoamericano. Cuando los autores dirigiéndose al público afirman: “Compañeros, lo que interesa son las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas verdaderos de esta

historia, porque las experiencias que nosotros hemos recogido, las conclusiones, tienen un valor relativo”; al hacer esto no sólo se colocan fuera del film (**haciéndolo estallar como obra cerrada**), en cuanto lo desmitifican objetivándolo, poniéndolo frente al público como objeto de reflexión, y **no** de mistificación, sino que al mismo tiempo logran asumir una posición crítica (auto-crítica) respecto de sí mismos, como intelectuales, que no pueden ni deben tener con su obra la pretensión de reemplazar el momento cognoscitivo teórico y práctico de las masas: “por eso el film se detiene aquí y se abre a ustedes para que lo continúen; ahora ustedes tienen la palabra”. Esta operación es llevada a las extremas consecuencias lingüístico-ideológicas al final de la tercera y última parte, cuando el público —**ese público de militantes**— es invitado a **agregar** film al film, a continuar, integrándolo, el discurso iniciado por el film mismo. Se crea así “un espacio para incorporar todos aquellos elementos (de cine, teatro, pintura, poesía) que según ustedes, únicos protagonistas de este proceso, sirvan para desarrollar el tema de la violencia y de la liberación. Esta necesidad de **negar** y a la vez de **continuar** el film, alcanza de por sí a toda la estructura de la obra, aún a nivel del planteo ideológico. A una primera observación podría decirse que el empleo del lenguaje “publicitario”, sujeto a los fines revolucionarios, que “invierte” el empleo usual de los **mass-media** capitalistas, es la clave estilística fundamental. Pero sería superficial dete-

nerse en esta comprobación. En el curso del film el lenguaje publicitario es usado sólo en los momentos en que la realidad visual del sistema es "citada" o introducida como elemento de contradicción y disociación de aquella otra realidad, aquellas "verdaderas", aquella que la oleografía mistificadora del sistema esconde y mantiene oculta. Repárese en la secuencia sobre el matadero, o en aquella del Salón Di Tella, donde las citas irónicas de la parte visual son reforzadas en "off" por una excepcional banda de sonidos, en la que se recogen todos los símbolos y los lugares comunes de la ideología neocolonial, con una violencia de disociaciones y de contrastes excepcional. Además, en la primera de las tres partes, el film se mueve siempre sobre un doble plano narrativo.

Por un lado se opera la **negación** de la imagen neocolonial, mistificada, que el país tiene de sí mismo y de la realidad histórica puesta en la base de esa imagen ideológica; por otro, la **afirmación** de la imagen verdadera, real, aquella que la conciencia antinacional rechaza o esconde, arrastrada por la pedagogía neocolonial a una visión distorsionada de la realidad. Así, el film se presenta como doblemente revolucionario en el plano lingüístico-ideológico. Por una parte, utiliza la imagen cotidiana que el país tiene de sí mismo, para develar —citándola, haciéndola "aparecer"— toda su mistificación; por otra, usa la imagen verdadera, aquella real, que los autores tienen del país, para denunciar la mistificación en la

ideología y en la práctica del poder. Los autores colocan así estas imágenes contrarias, opuestas, contradictorias reaccionando las unas contra las otras. De este choque nace el "conocimiento", porque se obliga al espectador a la reflexión, a la toma de posición, a **escoger** en suma cómo debe leer el film, a escoger las imágenes a través de las cuales pueda afirmar su propio discurso revolucionario. De esta manera, el film propone y realiza una "**pedagogía anticolonial**", destruyendo la imagen neocolonial que el país tiene de sí mismo, desalienta la conciencia espectacular del público. Así el film se convierte verdaderamente en acto para la liberación, aún a nivel de su **goce en la sala**; este último elemento es fundamental, no sólo como orientación de trabajo para todo el llamado "tercer mundo", sino también para ese tipo de cine que bien o mal hemos comenzado a hacer en Europa. Cuando Solanas dice: "Si al vietnamita le basta levantar la mirada para descubrir a su enemigo, este descubrimiento a nosotros nos resulta mucho más difícil", está diciendo lo que con las imágenes trata de explicarnos en todo el film. Tómense los tres capítulos **Violencia cotidiana, Violencia política y Violencia cultural**.

EL imperialismo no siempre en su acción hace coincidir la violencia que ejerce con la **imagen de violencia** que nosotros tenemos habitualmente. Si observamos cuanto sucede en Argentina o en Italia no se ven tan fácilmente los símbolos de la muerte, de la

destrucción, de la guerra como en el Vietnam. Y sin embargo la violencia cotidiana es la que garantiza a través de la legalidad capitalista, la utilización de aquella violencia "excepcional" que vemos en el Vietnam. El neocolonialismo, nos dicen Solanas y Getino en la primera parte del film. **Neocolonialismo y violencia**, no está siempre obligado a usar la violencia explícita, la directa; le basta con ejercer la oculta, cumplir su guerra de hambre, de muerte, de desnutrición, de enfermedades incurables, le basta con asegurarse la utilización de toda la prensa, de todos los medios de información, controlar en el silencio de los cálculos económicos la explotación indefinida del continente. Y es sobre esta violencia cotidiana, oculta, normal, pacificada, como la llamaba Fanon, que Solanas parte para desarrollar todo su discurso. Y este es un gran mérito del film. A lo sumo podría objetarse a Solanas el no haber aprehendido hasta el fondo el mecanismo **único**, vale decir **unitario**, que preside hoy esta lógica del imperialismo, y que incluye en pleno también a Europa. Digámoslo: ¿en qué punto la ideología capitalista ha logrado hoy escindir la conciencia mundial de la explotación? Justamente particularizando, aislando, delimitando las formas mismas de explotación y haciéndolas aparecer como **distintas**. El obrero europeo o el campesino latinoamericano viven todavía hoy en la ilusión de una **diversidad** de la explotación que los atenace; esta diversidad se halla sólo en la conciencia mistificada que nos ha sido impuesta por el im-

perialismo, no en la realidad de los hechos. Veamos. Por un lado, el empleo de la **violencia directa**, por ejemplo en Vietnam o en Bolivia, **hace aparecer** como normalidad. como **no violencia**, la violencia indirecta y pacificada, que el mismo capital ejerce en las fábricas europeas. Por otro el empleo sistemático y en todos los niveles de esta violencia indirecta o pacificada contra la clase obrera europea ha terminado por permitir y garantizar el ejercicio sin impedimento de la violencia directa en Vietnam o en Bolivia. Pero a esta objeción mía, Solanas podría responder diciendo que el suyo es un film que debe incidir rápido, políticamente, en su situación histórica. Y es esta preeminencia del **momento político** sobre el **ideológico** lo que caracteriza al film, y acaso también lo limita. Porque así como es muy justo referirse, eligiéndolo, sólo a un determinado —históricamente determinado— público, no es igualmente lícito no decir con claridad a **ese** público que hoy la alternativa al imperialismo es nacional, sí, pero que en la medida en que es una alternativa **nacional de clase**, se convierte también en una alternativa internacional y es obvio, continental. Con esto entramos en el centro del discurso de la segunda y tercera partes, ampliamente dedicadas al peronismo, y a las luchas obreras de los últimos veinte años de vida argentina. Ahora, mientras el discurso histórico sobre el peronismo, como fuerza nacional y antimperialista, no tiene necesidad de justificaciones, y es tarea nuestra —de europeos— informarnos más atentamente al respec-

to, no es tan clara en el film la delimitación del discurso actual sobre la función del nacionalismo como fuerza revolucionaria. En cuanto a ello, no debe olvidarse, es cierto, que la revolución cubana —en cierto sentido presupuesto ideológico del film— surgió bajo la palabra de orden **Patria o Muerte**, y no debe olvidarse tampoco la hostilidad con que los Estados Unidos han recibido siempre la carga revolucionaria de toda expresión “nacionalista” en el subcontinente (Cárdenas, Vargas, Perón, Caamaño), pero también es verdad, sin embargo, que sólo el devenir “socialista” —dando y venciendo una batalla nacional e internacional de “clases”— Cuba se afirmó como la única verdadera revolución del subcontinente. Que la lucha nacional es siempre una lucha de clase es cosa dicha no sólo por Mao, refiriéndose a la revolución china: lo decimos hoy también nosotros, luego de las experiencias negativas que van de Indonesia a Ghana, y que alcanzan, en cuanto al llamado Tercer Mundo, a toda la concepción socialdemocrática de las “democracias nacionales” y al papel que cumplirían como expresiones de las espectrales “burguesías nacionales”. Aquí vienen a entrecruzarse dos temas que guían todo el final del film. Por un lado, la crítica explícita y a menudo también implícita a gran parte de los partidos comunistas latinoamericanos (sobre todo al argentino) y, por otro, la revisión crítica de los errores del peronismo mismo. De ambas críticas descende luego la hipótesis de la lucha armada como estrategia para la liberación del

continente. Veamos los dos primeros puntos. Aquí el film se vuelve reconstrucción histórica y encuesta, cine verdad. Se trata de reconstruir la parábola del peronismo desde 1945 hasta 1955, haciendo participar a sus mismos protagonistas —Perón, los obreros, los militantes—, que militaron en la revolución “justicialista”, en sus vacilaciones, en sus involuciones, en sus errores de valoración respecto al imperialismo y a la oligarquía: y en su gran error de no haber —como dice Solanas— organizado políticamente al pueblo, para impedir la derrota del 55. Pero “sólo corrigen sus errores, pierden o ganan batallas quienes están dentro de ellas”. En este sentido, el análisis del peronismo es hecho **sólo** para continuar aquella batalla, que encuentra, hoy como ayer, a los peronistas, más allá de los muchos contrastes que dividen a las distintas tendencias de la vanguardia de las fuerzas revolucionarias del país.

NO es este el lugar para profundizar un discurso político sobre el peronismo. Sólo debemos recordar que dicho discurso no es desarrollado **desde afuera**, sino partiendo siempre de los protagonistas reales de las luchas (obreros, intelectuales, dirigentes, campesinos). Aparece aquí el recurso lingüístico de las **cartas cinematográficas**, verdaderos “diálogos visuales” entre el texto (hablado) enviado a los autores y la búsqueda visual de los autores mismos, que particularizan en la realidad del país, la imagen correspondiente al texto. Ya en las entrevistas (algunas de ellas excep-

cionales, como la realizada al dirigente Julio Troxler), ya en las cartas, todo el esfuerzo de los autores, aun en el plano lingüístico, se concentra en la reconstrucción, a través de la **memoria popular cotidiana y colectiva**, del desarrollo real de los sucesos históricos, sacándolos de la mistificación y la distorsión a que los ha relegado la ideología del sistema (el neocolonialismo pedagógico interno). En esta parte, los autores se convierten conscientemente en instrumentos de una verdad que los trasciende y que, en cierto sentido, también los ha producido históricamente: instrumentos de comunicación de los protagonistas de las luchas revolucionarias y de resistencia del país. Esta torsión sufrida por el film se manifiesta no sólo en el **espacio** reservado a las intervenciones directas en la sala (hay previstas unas cuatro), y en la invitación a agregar "otros materiales de conocimiento para la acción", sino también —y debemos subrayarlo— en la actitud ideológica y estilística de los autores mismos en relación al film, que los lleva a "auto-situarse" entre los "espectadores-protagonistas" ya no del film: de la historia real misma. Y ésta, que podría parecer una simple **operación lingüística** suelda y a la vez consolida el planteo ideológico estructural del film, que así asume un significado que trasciende los resultados mismos, porque abre hacia un discurso, hacia una tendencia poética, hacia un **modo de entender** el cine, esencial para las cinematografías del llamado Tercer Mundo (o del **tercer cine**, como le gusta decir a Solanas) y no menos importan-

tes —como experiencia— para las posibles "cinematografías políticas" o "cinematografías ideológicas", que comienzan a encontrar o encontrarán siempre más espacio entre quienes pretenden hacer este discurso también en Europa.

DECÍAMOS que en el final se arriba a un discurso sobre la violencia, como hipótesis o como instrumento de lucha antimperialista; pero cuenta más aquí la impostación metodológico-crítica que precede a la formulación de esta alternativa. El empeño de los autores se concentra en la demostración del carácter siempre "ilegal" de la violencia del sistema, y del carácter de verdadera legalidad de la violencia revolucionaria. "¿Cómo podemos realizar actos a los que el gobierno define como «fuera de la ley», si estamos convencidos del hecho de que la única ilegalidad de nuestro país son el gobierno, la oligarquía y el imperialismo?... ¿Cómo no empezar a imponer con nuestros actos la legalización de lo que llamamos subversión y violencia?..." Estos interrogantes de un obrero metalúrgico se convierten en las preguntas finales dirigidas al público y es **sobre ellos que el film se cierra, abriéndose a los militantes.**

Alrededor de este punto fundamental hay muchos temas que los autores no han enfrentado; me refiero a la problemática actualmente centro de las discusiones en toda América Latina sobre "qué cosa" debe entenderse por "utilización revolucionaria de la violencia", y so-

bre las formas mismas de la lucha armada (lucha armada guerrillera, de ciudad, urbano-campesina, insurreccional, combinada, etc.). En realidad Solanas y Getino se detienen en esta proposición digamos **metodológica** y dejan entender —así parece— que toca a los movimientos reales, a las vanguardias revolucionarias decidir, sobre la base de la acción concreta, **cuáles** han de ser estas formas de lucha: se niegan entonces a esquematizar en fórmulas vacías una hipótesis política que aparece siempre más compleja, y menos abstracta de cuanto podía parecer años atrás.

Aún en este aspecto Solanas y Getino se atienen a los hechos, a la realidad de una historia concreta, en cuyo interior —y no fuera de ella— se plantea esta alternativa entre la lucha política y la lucha armada. No se sitúan **por encima** del movimiento real, arriesgando el convertirse en una vanguardia **sin** retaguardia, es decir el estar tan adelante

(¡con las ideas!) como para quedar luego, paradójicamente, atrás, en relación a la dinámica de las masas populares. En el rechazo de un discurso privado e intelectualista sobre las **formas concretas de lucha armada** hay no sólo la conciencia de todo un pasado de luchas argentinas y continentales a estudiar y analizar íntegramente, sino también la conciencia de que un film que quiere ser **político** no puede no ser elaboración colectiva, ligada a la dinámica de las luchas reales, y no la ocasión personal para exhibir, sublimándolas, las propias frustraciones como intelectual, que se ilusiona con un gesto (¡un film!) de subordinar la historia a sus deseos individualés. También esta es una lección que nos llega de **La hora de los hornos** y sobre la cual debemos reflexionar: europeos y latinoamericanos.

ALBERTO FILIPPI

(No. 69 de "CINEMA 60")

la hora de los hornos

EL PUEBLO de un país recolonizado como el nuestro, no es dueño de la tierra que pisa, ni de las ideas que lo envuelven: no es suya la cultura dominante, al contrario: la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola.

A DIFERENCIA de las grandes naciones, en nuestros países la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia. Provocar información, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria.

**INFORME
POR EL
GRUPO
CINE - LIBERACION**

UN CINE que surge y que sirva a las luchas antimperialistas no está destinado a espectadores de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental. No pretende más que ser útil en el combate con el opresor. Será por lo tanto, como la verdad nacional, subversivo. Llegará apenas a reducidos núcleos de activistas y combatientes y sólo a través de ellos y desde ellos podrá trascender sobre

capas mayores. Su estética deviene de las necesidades de este combate y también de las inagotables posibilidades que este combate le brinda.

NO HAY en América Latina espacio para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son sólo formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de liberación nacional será fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema.

NUESTRO COMPROMISO como hombres de cine y como individuos de un país independiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte, ni con el hombre en abstracto; es y habrá de ser ante todo, con la liberación de nuestra Patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.

GRUPO CINE-LIBERACIÓN Enero 1968

NOTAS Y TESTIMONIOS SOBRE EL NEOCOLONIALISMO LA VIOLENCIA Y LA LIBERACIÓN

"Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor."

FRANTZ FANON

AUTORES: Octavio Getino - Fernando E. Solanas
FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Desanzo
CÁMARA: Fernando E. Solanas
SONIDO: Octavio Getino
PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN: Fernando Ezequiel Solanas

LA HORA DE LOS HORNOS está integrado por tres obras cuya duración total es de 4 horas 20 minutos.

El film, el primer film-ensayo argentino sobre la cuestión nacional y la liberación, demandó dos años de trabajo. Los autores recorrieron durante la realización más de 18.000 kilómetros a lo largo del país. Fueron grabadas en los lugares más diversos 180 horas de reportajes. La mayor parte del film se realizó originalmente en 16 mm. para su posterior ampliación.

I I

PRIMERA PARTE

NEOCOLONIALISMO Y VIOLENCIA

Dedicado al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana.

Duración 95'

35 mm. B y N

Son trece notas y un prólogo sobre el "en-si" de la situación argentina: **su dependencia. LA HISTORIA; EL PAÍS; LA VIOLENCIA COTIDIANA; LA CIUDAD PUERTO; LA OLIGARQUÍA; EL SISTEMA; LA VIOLENCIA POLÍTICA; EL NEO RACISMO; LA DEPENDENCIA; LA VIOLENCIA CULTURAL; LOS MODELOS; LA GUERRA IDEOLÓGICA; LA OPCIÓN.**

Argentina, al igual que el resto de Latinoamérica, vive todos los males que resultan de la opresión imperialista, de la dependencia.

La violencia cotidiana, solapada, que no necesita ponerse en acto y que con ser potencial ya vale. El hambre, el analfabetismo, la alienación, la destrucción de los valores nacionales. La violencia esseudopaz, el seudoorden, la seudonormalidad. El hombre latinoamericano no puede elegir ni vida ni muerte propias. Vida y muerte están regidas por la violencia de la cotidianidad. Es sólo a través de su rebelión que el hombre argentino y latinoamericano recupera su existencia.

SEGUNDA PARTE

ACTO PARA LA LIBERACIÓN

NOTAS, TESTIMONIOS Y DEBATE SOBRE LAS RECIENTES LUCHAS DE LIBERACIÓN DEL PUEBLO ARGENTINO.

Dedicado al proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional de los argentinos.

Duración 120'

35 mm. B y N.

El film, además de sus valores específicos, tiende a ser el elemento desencadenador de un ACTO: un acto liberador. Antes de la proyección se distribuyen volantes con la Orden General de San Martín de 1819 llamando al pueblo al combate por la liberación, se escuchan marchas, canciones, poemas; un relator interviene en los entreactos y guía el debate; una advertencia marca la tónica del Acto: "Todo espectador es un cobarde o un traidor". FANON.

La primera parte del film es CRÓNICA DEL PERONISMO (1945-55). Se analizan críticamente los diez años de vida nacional que significaron la primera irrupción de las capas explotadas en el proceso político y en la lucha por el poder popular. El análisis ubica al Movimiento Peronista dentro de las limitaciones que la propia sociedad argentina y los países dependientes tenían en esos momentos y lo valoriza como el gran preámbulo de ese gran motor de la Historia que es hoy el llamado TERCER MUNDO.

La segunda parte **CRÓNICA DE LA RESISTENCIA**, es un recuento de las luchas sostenidas particularmente por el proletariado argentino en lo que el film califica de **DÉCADA VIOLENTA (1955-66)**. Se suceden datos, informes, reportajes que repasan críticamente las acciones más significativas de la Resistencia.

Intervienen en los reportajes desde un anónimo activista metálgico hasta el Secretario General de la Central Obrera.

TERCERA PARTE

VIOLENCIA Y LIBERACIÓN

Dedicado al Hombre nuevo que nace de esta guerra de liberación.

Duración 45'

35 mm. B y N.

Al igual que la segunda parte de esta trilogía, **VIOLENCIA Y LIBERACIÓN** se plantea también como **ACTO**. Es un estudio apoyado en testimonios (cartas, reportajes, informes) sobre el significado de la violencia en el proceso de liberación nacional. Tiene un momento abierto para incorporar "nuevos testimonios de combatientes" y destinado al debate entre los asistentes al **ACTO**.

LOS AUTORES

FERNANDO E. SOLANAS nació en Buenos Aires en 1936. Cursó estudios de abogacía, teatro, composición musical. Realizó su primera experiencia fílmica en 1962 con un cortometraje: **Seguir andando**. Su experiencia en el terreno del cine la hizo fundamentalmente con filmes publicitarios.

OCTAVIO GETINO nació en España en 1935. Reside en la Argentina desde 1952. Su primera experiencia en el cine fue con un cortometraje: **Trasmallos** (documental). Escritor. Uno de sus libros de cuentos fue premiado por Casa de las Américas.

LA HORA DE LOS HORNOS

la. parte, fanon, los uruguayos

Fanon: "Pero sucede que cuando un colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete o al menos se asegura de que está al alcance de la mano."

"La hora de los hornos": "Al universalizarse, como clase y como sistema, la burguesía y el imperialismo universalizaron la cultura que facilita su dominio de clase. Tras el mito de una cultura universal, escondieron en América Latina sus intereses de clase coloniales."

"Hegel decía: «Lo mejor que puede hacer un niño con sus juguetes, es romperlos». Pero romper aquellos valores, en los que uno ha vivido alienado desde la infancia, no es tarea fácil. Para imponerse, el neo-colonialismo necesita convencer al pueblo dependiente, de su inferioridad. Tarde o temprano, el hombre inferior reconoce al Hombre, con mayúscula. Ese reconocimiento, significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser Hombre realmente, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí."

"El hombre neocolonizado, el intelectual, el artista, vale sólo a partir del reconocimiento de las metrópolis."

"El paternalismo de la cultura europea escondía el profundo racismo de las potencias coloniales."

"....."

"Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador, el intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad creadora."

por

MARIO

HANDLER

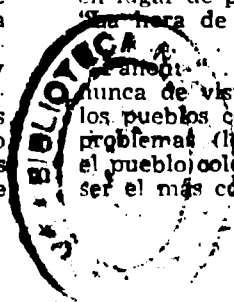
Solanas ha sacado su machete, o lo ha dejado al alcance de la mano, o mejor, le ha robado su lindo fusil-ametralladora a su enemigo, se le ha escapado con una de sus armas predilectas, un medio masivo de comunicación, el medio cinematográfico, el que nos ha mostrado lo buenos que eran los blancos que empezaron matando indios y que ahora contra hordas amarillas en Vietnam, que nos ha demostrado que el amor sólo es posible entre gente linda (o sea, yanquis o similares), que empuja la violencia en un solo sentido sin réplica, un cine familiar, en fin (el cine americano es el cine de las familias por excelencia, y alcanza su máximo a través de la TV); que hace que estos hijos latinoamericanos conserven siempre su frescura infantil hacia los padres europeos.

Un uruguayo, que depende de todo el mundo, que es sub-subdesarrollado, que vive más enajenado que todos, por carecer de todo vínculo anterior al imperialismo, que es muy nuevo (Montevideo, una simple fortaleza por 100 años, se fundó recién en 1729) que tiene un nivel de vida que le ayuda a recibir de París y Nueva York libros y modas, que es de clase media y que está acostumbrado sin pavor a que todos los famosos escritores latinoamericanos vivan en el extranjero, que ve Godrad y Bergman y Antonioni al 100%, tiene que sentir estas frases como un insulto. ¿Romperá sus juguetes el uruguayo?, ¿sacará su machete?, ¿lo más auténticamente, su revólver? Pero esa es otra cuestión, ya nos salimos de "La hora de

los hornos". Pero, si Solanas y Getino nos proponen un "acto para la liberación" bien podemos hablar (¿actuar?) para la liberación, y dejarnos de joder un poco con la crítica de la "obra".

Sin embargo, creo que por lo menos la primera parte que yo vi, es una "obra", todavía, y en todo caso, un acto para la liberación (tal como se me ha hablado de la segunda parte), en el sentido normal de la palabra: la obra es reflexionada y vivida en el interior del espectador y si la combinación del espectador, la obra y la realidad objetiva es la correcta, ese espectador dejará de serlo y se convertirá en un revolucionario. Sumergido por pianos y pianistas, tomando mate soluble instantáneo a un precio 20 veces superior al de un vulgar mate cocido, sintiendo que el enemigo ha convencido a todo el mundo de que una máquina de escribir expedientes, a igual precio, es mejor que una cámara de filmar las luchas populares, viendo como, en lugar de pasar de país agrario a semi-industrializado, pasamos a país turístico, quizás ese peculiar latinoamericano por lo menos sienta una vergüenza latinoamericana, y en lugar de ponerse a llorar, o a ver de vuelta "La hora de los hornos" 1ª parte... se verá

... Pero lo que no hay que perder nunca de vista es que la inmensa mayoría de los pueblos colonizados es impermeable a esos problemas (los problemas intelectuales). Para el pueblo colonizado, el valor más esencial, por ser el más concreto, es primordialmente la tie-



rra: la tierra que debe asegurar el pan y, por supuesto, la dignidad.”

Precisamente en la Argentina, país más “culto” (pongo “cultura” entre comillas, no sé bien si porque es un neologismo o porque es una palabra extranjera), hay estancieros que poseen millones de hectáreas de tierra, hay bibliotecas gigantescas escritas por europeos racistas, hay hambre, no tanta como en Centroamérica, en fin, pero la suficiente. Sobre todo, hay dominio de unos por otros.

Y precisamente en Buenos Aires, un porteño productor de filmes publicitarios, y un madrileño aportañado, se permiten dudar del sistema del que forman parte, enjuiciarlo duramente y prever su destrucción, y proponerla por imágenes. Pues es muy importante saber que Solanas era hasta hace poco, un importante productor de cortos publicitarios, que hasta ganó un premio anual, y que nadie creía en ellos, incluido yo. Parecían tan perdidos por la vida publicitaria, habían hecho poco... Sepa el lector que Baires es un gran centro publicitario de Latinoamérica, que los laboratorios son los más grandes y que a pesar de tener los materiales más baratos a disposición, las ganancias son las mayores. El publicitario trabaja febrilmente todo el día, son posibles sueldos desde 500 a 2.000 dólares mensuales. Los valores publicitarios rodean y envuelven a los que en eso trabajan; éstos eligen, en un caso, la atonía y el olvido de sí y de su pueblo, en otro caso el cinismo de recordar inteligente y permanentemente el sometimiento, sus méto-

dos (éstos no esperan nada); en el último caso, los autores muestran sus llagas y las cauterizan.

De ese medio, les quedan palabras y estilos, y hasta métodos de acercamiento al pueblo público. Los ricos publicitarios, los trabajadores mimados, pasan a convertirse en miserables cineastas, negados en su país por la reacción. De técnicos en masas (**mass media** son verdaderamente los medios para **dominar** a las masas, no son medios **de** las masas, todavía), pasan a convertirse en luchadores **por** las masas, **junto** y **en** ellas.

Traen consigo sus armas, las que aprendieron con los dominadores. su oficio de colonizados de marca mayor, de intermediarios cipayos (no uso esta palabra con sentido insultante, no podría, por el afecto que les tengo, simplemente marco la situación objetiva).

El lenguaje de “La hora...” tiene mucho de publicitario, es un lenguaje de colonizado (¿acaso es posible que los colonizados abandonen el idioma del colono, el idioma en que leen y escriben, en el que aprendieron sus humillaciones y su salvación?) que dice frases “bien” armadas (en el sentido de la forma que impuso la metrópoli, otra vez), pero que, afortunadamente, se cortan y se desvían hacia atrás, hieren al dominador; se interrumpen y contradicen (mejor, encuentran la dialéctica definitiva del sistema: Swingle singers más matadero igual subdesarrollo, subdesarrollo sinónimo vergonzante de neocolonialismo).

El lenguaje se simplifica, se hace poco sutil,

se hace duro y maniqueo pues en ese lenguaje debe contestar el oprimido a la violencia irrestricta del opresor. (1)

Sin embargo, es necesario analizar si "La hora..." corresponde a una puteada contra el neocolonialismo. Putear a alguien es (recordarle o mentarle la madre, dicen en otros lugares de Latinoamérica) atribuirle simplificadoramente la condición de mal nacido, de irremediablemente perdido para la convivencia con seres humanos (en inglés: son of a bitch, bitch vale como perra o puta, una bestia), es separarlo de la humanidad. En el uso cotidiano, putear a una persona es someterlo a una etapa de la violencia que puede conducir a violencia mayor, de hecho. Decía el Che en su discurso de Argelia, recordando la muerte de Lumumba y la profanación consiguiente de su estatua, que "el imperialismo bestializa", que tiene "naturaleza bestial". En cambio, putear a una persona puede ser sólo un desahogo para no acceder a una violencia mayor, y quedarse en la satisfacción de haberla humillado y ofendido. Creo que estamos en la primera categoría: que es una legítima puteada que invita a tomarse en serio el asunto, a no retroceder. Un insulto definitivo, y certero, por lo verdadero. Puedo decir, también, que es el insulto que remata una fuerte discusión racional sobre realidades objetivas, pero realidad objetiva tan definitivamente establecida que prueba la culpabilidad de alguien o, en este caso, de clases y naciones. Es legítimo, frente a todas las cortesías que venimos viendo, incluso de parte de

bien intencionados europeos. (Godard lucha contra el peligro del sometimiento a la máquina, lateralizando la lucha contra opresores bien definidos y humanos.) Esto duele a la cortesía de los que son puritanos por falta de verdadera creencia en la crueldad imperialista.

Así, si el porteño puede deshumanizar al provinciano llamándolo "cabecita negra", "negro", bien puede éste sentirse regocijado de que un portavoz le ayude a llamar al porteño "administradores de colonos", "intermediarios de colonos", "capataces de colonos".

¿Queda algo de porteño en este film? Pues hemos visto varios filmes que estando en contra de lo que Buenos Aires representa, no se toman el trabajo de decirlo. Aquí queda todavía el orgullo de decir que prácticamente, Buenos Aires es una ciudad criminal, la mayor de América Latina. Pero hay la suficiente acidez.

Volviendo al lenguaje: el uso de citas cinematográficas es realmente nuevo y propio de su contenido. Por supuesto, se usan ampliamente los materiales que los opresores han registrado, sin escrúpulos, como corresponde, de la manera clásica en el cine de archivo, o sea, tratando de robar a los demás lo que ellos han conseguido, ya que es imposible obtenerlo por medios normales (entiéndase, pagando o pagando).

Las citas de trozos enteros, sin transformación, de "Tiredié", "Maioria absoluta", "El cielo, la tierra" es memorable, por varias razones. En primer lugar, es transferir al cine lo que es normal en el caso de cualquier escritor político o histórico, etc., que no es normal en el

campo de la literatura "expresiva", para ponerle un nombre. La literatura como arte. Un "artista" desdena citar, en medio de una novela, de un poema, de una obra teatral. Un "científico" cita, porque utiliza, se apoya, en verdades objetivas, establecidas de una vez por otros, que no es necesario re-investigar. Se le atribuye en cambio, a un "artista", una capacidad de creación total, como si el "artista", cada "artista", hiciera un mundo totalmente ajeno a realidades encontradas o demostradas por otros hombres. Un "artista" desdena citar, desdena transcribir, sería un "copiandino", como decían en la escuela. Es un concepto romántico, que sólo excepcionalmente se transgrede (Dos Pasos, Cortázar, el despreciado "collage" teatral). Se supone que hay que inventar todo, y si no se hace así, se le atribuye al autor falta de "fantasía", ambigua palabra que puede llegar a designar... nada. Pensando más a fondo, y en el contexto del cine, hay otras razones: la propiedad material de las películas y el usufructo calculado de ellas por sus dueños. Los filmes tienen un dueño, personas que cuidan sus intereses, no coincidentes con los de la humanidad, en general. Si me usas, me pagas. Hay otras razones: el cineasta honesto no puede usar trozos de filmes, porque no le sirven. El cine ha sido el reino de la mentira, y sólo podría usar los trozos para destruirlos intelectualmente, para mostrar las mentiras que hay tras de Stevens, Minelli o Carné.

En cambio, los filmes que usa Solanas demuestran la formidable riqueza que ya hay en

los documentales latinoamericanos a partir de "Tiredié", justamente; y en el "padre" Joris Ivens.

Además, entra dentro del apoyo de carácter científico que han conseguido los autores extraer desde Marx hasta Fanon. Lo básico es la expresión de lo objetivo. Ahora es una cita consciente, sin pudor, una copia de lo que es perfecto, para contribuir a lo más perfecto.

Es una manera que se convierte en un recurso clásico de lenguaje, que trasciende un estilo personal para llegar a un método normal, y que no tendremos vergüenza de usar, tal como en "La hora de los hornos". Esto nos lleva a una pregunta idiota: ¿es arte (Arte, si preferís) "La hora de los hornos"? Yo que sé. He tenido la oportunidad de encontrar muchos espectadores, algunos especialmente interesados en el cine, otros no, sólo en política. Vista nuestra experiencia con los Festivales de Marcha (cine de luchas de liberación, y de denuncia de la opresión) creemos que el público no se interesa para nada por esta pregunta que siempre inquieta tanto a los intelectuales interesados en ver si hay arte, periodismo, ciencia, literatura, etc. Es que a esta altura de la historia, está claro, que no nos interesa tanto la "superación" o la "muerte" del Arte, sino que el cine tiene aspectos bajo los cuales puede ser mirado, que superan la concepción estrecha del arte. En el caso, es más importante el aspecto "medio de información" o "medio de comunicación" o "de acción" o de "propaganda", que el aspecto "artístico". El cine hace un tiempo

que está ingresando en el uso científico, que se autoriza su uso, de la misma manera que la literatura (palabra escrita, si prefieren los temerosos de embarrar la palabra) sirve para poemas y también para trabajos científicos.

No necesariamente serán los artistas los que hagan el cine más interesante, y aunque sea nuestra muerte, debemos dar esta palabra cinematográfica a los políticos (revolucionarios, solamente) o a los ideólogos (revolucionarios, sólo).

Si Santiago Alvarez transporta los discursos de Fidel en cine, adelante Santiago.

"La hora de los hornos" 1ª parte propone entonces, una cultura propagandística, momentánea, utilitaria, casi militar.

O sea, propagandística y de valor momentáneo, de acuerdo con los valores revolucionarios de ese momento; que si hace propaganda, si milita de acuerdo con valores objetivos, históricamente correctos, en ese sentido, tendrá la famosa validez permanente, "esencial", "eterna", "inmutable", que piden otra vez los partidarios del arte "eterno" a ultranza, y sobre todo "Arte".

Pero la trampa ya la vemos, ya asoman estatuas griegas (blancas, por supuesto, con ciertas proporciones adecuadas, por supuesto) al lado de la pantalla de proyección. Son de mármol, y se le han mezclado algunas estatuas de bronce del Renacimiento. Entonces es muy bueno decirles a los "eternistas", que el mármol es una piedra que se deshace con el tiempo,

atacada por bichitos, que el bronce es el metal más feo, que la pátina es una vejez estúpida y que además en las guerras se joden unas y otras. Mientras que el cine... un film se puede multiplicar indefinidamente, y una copia bien tratada se calcula que dura lo menos 500 años. Pero llegados a este punto, nos damos cuenta que los 500 años no les importan a Solanas y Getino, como no les puede importar a los protagonistas de "Maioria absoluta" que seguramente algunos han muerto entre tanto (el documentalista que filma realidad latinoamericana comprueba siempre el horror de ver que la gente muere verdaderamente como las estadísticas dicen, y nuestros filmes se convierten en recordatorios fúnebres, o se parecen a esos noticieros que filmaban los alemanes antes de asolar todo).

La cultura de "La hora de los hornos", la que importa, es casi sin duración. Contenido y lenguaje serán barridos por la revolución.

Era preciso librarse de las ideas establecidas por nuestros mandantes. Decir las cosas más claras que aquí, no es posible. Decirlas con otro lenguaje, difícil; para esa subversión, sólo tenemos un lenguaje, hasta que inventemos otro: tenemos el que ellos nos dieron, el que nos enseñaron, el que nos obligaron a usar, el de nuestro comercio, relaciones políticas, el científico, el arte, todo, el lenguaje para convencernos y subyugarnos, el de la publicidad.

Cuando proponen en un cartel: "Inventar ideología", proponen encontrar nuevos contenidos. La forma no fue inventada, el invento es

la adaptación de formas conocidas a nuevos contenidos.

Las formas que en la metrópoli tienen raíces ciertas (el uso de los colores por ejemplo en los países diversos de Europa), de creación colectiva, se transportan a las colonias en forma de "buen gusto", una cosa de buen gusto que hay que seguir, sin saber bien por qué, para estar en la pega, sin sentir verdaderamente por qué se hace; y que separa a los colonizados de arriba (los más "refinados", por lo tanto los más cercanos a la metrópoli), de los colonizados de abajo, los que no viajan, los más esclavos, en su vida material. Hay que decir que "Trans-Europa-Express" o "2001" son razonables, que son arte, se piense que son buenos o malos; en cambio, el cine mexicano es no-arte, es cursi, para la mersa, los críticos no escriben; y los cultos, y los de izquierda casi vomitan al hablar de él, sin pensar en que son todas horribles cosas.

Así quedó marcada la época que presidió Torre Nilsson. Se hablaba del derecho a usar las formas "cultas" (por europeas), a expresar los sentimientos propios del máximo desarrollo (aun cuando lo real no sea eso, sino el hambre, de otros, naturalmente). La máxima aspiración de esa gente: ser conocidos internacionalmente, entrar en el elogio reconocido, por alguna obsesión, por una sola originalidad, por un rasgo "raro", por exagerar su individualidad. Todo esto, exactamente contrario a la necesidad de acercarse a la realidad objetiva. Esto no implica la pérdida del estilo, pero sí

la pérdida de los estilos simplemente repetidores de estilos ya hechos para otras realidades.

Una objeción que le oí a un conocido realizador argentino: "Sí, pero no mostraron todo: que la Argentina es al mismo tiempo un gran país." Es decir, no han sido ecuanímenes, no han hecho "fair play" con su oligarquía y el imperialismo. Han dicho las cosas demasiado claramente. La objetividad ésta sería mostrar el camino medio entre la opresión y la vida.

Es, por supuesto, la palabra de las Declaraciones de La Habana, es la comparación de estos hombres con aquellos hombres, de esta culpa con aquella, es una manera de medir y acusar. También existe el Tercer Mundo, puesto que la gente también se muere, también está presa, también sufre.

Y sin embargo, esa gente de arriba va a la ópera. La ópera es el blanco más fácil del capítulo sobre la violencia cultural. Es hasta tonto, pues al neocolonialismo no creo que le interese nada imponer esa pasada forma. Ya estamos en un caso de sumisión extrema: el colonizado toma la bota del colono y la lame, sin que el colono se entere. Tras la ópera, debería venir una revisión de todas las artes, una meditación contra las estatuas públicas, los museos de pintura, pero esta vez los autores han preferido atacar los blancos fáciles: el Di Tella, Mujica Lainez, estatuas de cementerio.

"LA HISTORIA"

Tomo del texto: "América Latina es un continente en guerra. Para las clases dominantes,

guerra de opresión. Para los pueblos oprimidos, guerra de liberación. La independencia de los países latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes. La traición corrió por cuenta de las elites exportadoras de las ciudades-puerto. El mismo año que Bolívar consolidaba la independencia en Ayacucho, Rivadavia firmaba en Buenos Aires el empréstito estafa de la banca Baring Brothers. El Banco Nacional, emisor de la moneda, era cedido a los comerciantes ingleses. Bajo el lema «Libertad de comercio», sus manufacturas invadían el mercado interno. Inglaterra, desde entonces, sustituiría a España en el dominio de casi todo el continente. Lo que no habían conseguido sus ejércitos, lo conseguían sus empréstitos. El país enviaba lanas y recibía tejidos; enviaba carne y cueros y recibía pianos de cola. La burguesía agroexportadora se convertía así en el apéndice agrario de la industria europea.

“Por primera vez en la historia, aquí en Latinoamérica, comenzaba a aplicarse una nueva forma de dominio: la explotación del negocio colonial a través de las burguesías nativas. Nació el neocolonialismo.

“Para que el neocolonialismo se impusiese, había que dividir el continente. La unidad de América fue destruida: la diplomacia de Canning promovió la balcanización en el Sur. El naciente imperio yanqui lo haría por el Centro y en el Norte. Las ambiciones coloniales de los dos grandes imperios, harían correr la sangre latinoamericana desde México hasta el Río de la Plata. Se volcó a un pueblo contra

otro pueblo, a una provincia contra otra provincia. En menos de un siglo, nacerían 20 países de 4 virreinos. La doctrina Monroe, y la «big stick» legalizaron la agresión abierta contra el continente. En lo que va del siglo, los EE.UU. realizaron en Latinoamérica 41 intervenciones armadas. Hoy, la impunidad de esa agresión se encubre tras la OEA. Balcanización antes, panamericanismo ahora, sirven a una misma política: neocolonialismo.”

Fanon: “Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay inocentes, no hay espectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor.” ¿Y un realizador cinematográfico, qué es?

En un extremo, un esclavo del sistema, o un “voyeur” que goza en la visión de la realidad de la explotación, o un sicario de la dominación.

En el otro caso un revolucionario, casi un político, casi un descubridor.

EPÍLOGO

He ido al baño, tomé el cepillo de dientes amarillo, le puse el adecuado centímetro seco de pasta Colgate, y me sentí bien.

Veía, desde esta máquina de escribir, una cajita de colores vivos (leo: “6 sabores frambuesalimonlimanaranjauvaguinda”), veo que a un uruguayo residente en G. Piccioli 2992 lo

han autorizado a fabricar estos chiclets Adams, Marca Registrada, y que mi hija los ha olvidado. Sin pensarlo, tomo uno de esos objetos elásticos de color rojo y lo masco, mientras recorro el cuarto con la mirada: objetos ajenos que no fueron inventados por mí o por mis semejantes, otros objetos, esos sí fabricados por semejantes, a bajo precio, un collar de remota santería cubana, una cerámica ordinaria de Pomaire; y pienso que para completar esa decoración no hace falta que un revólver esté colgado.

MARIO HANDLER

(1) **Lista comprimida de humillaciones ejemplares:**
a) Se hace publicitar el café colombiano por un personaje fílmico llamado Juan Valdéz, quien duerme la siesta con su hijo, bajo un árbol tropical, envuelto en un rebozo típico, y que luego selecciona los granos de café a mano, —se supone que diciendo: “los más lindos para Europa y los EE.UU., los otros me los tomo yo”, o algo parecido—.

b) Lyndon Johnson habitualmente se refería a los vietnamitas como “enanos amarillos”.

c) Recordemos al profesor Estacio de Lima, de “Memoria do cangaço”, que atribuía los problemas del nordestino a factores glandulares constitucionales. Etc.

cuestionario a solanas

¿Cuál es su opinión sobre la legislación cinematográfica vigente en su país o sobre otras formas de intervención del Estado?

SON ESTAS palabras prologares para advertir al lector que contesto este cuestionario en nombre también de mi compañero Octavio Getino, coautor de **La hora de los Hornos** y uno de sus principales artífices.

Una respuesta precisa requiere situar previamente a mi país. Argentina forma parte del

conjunto de pueblos del Tercer Mundo que están luchando contra la dominación colonial o neocolonial. Contrariamente a lo que se conoce, Argentina es un país en guerra de liberación, guerra que por ahora no se expresa con el lenguaje de las armas bélicas, sino a través de un conjunto de mecanismos opresivos y defensivos que van desde las estructuras económicas a las jurídicas y culturales. La cultura en esta situación objetiva no es un concepto unívoco. Existen de hecho dos culturas: la cultura oficial que legaliza la dependencia y la opresión, y la cultura auténticamente nacional, que sale a desmistificar a aquella, a la vez que a construir los valores nacionales y populares. Es obvio que a lo que legislación cinematográfica se refiere, existe una sola legislación y es la del sistema. La misma sirve para impedir que se elabore un cine culturalmente válido y para posibilitar el desarrollo de las expresiones más deformantes e hipócritas. Por otra parte, es esta estructura cinematográfica, la que posibilita el fabuloso negocio, económico e ideológico, que las cinematografías imperialistas hacen en nuestro medio.

¿Hay en su país dificultades específicas para practicar la actividad de director cinematográfico? ¿Y en particular, es difícil pasar del cortometraje al largometraje?

PRACTICAR EL oficio de director cinematográfico es difícil en todas partes del mundo. Las dificultades de esta actividad están rela-

cionadas con el grado de compromiso de los autores para con su realidad histórico-política y a la profundidad de su discurso y lenguaje. Pero en territorio neocolonial, estas dificultades aumentan de manera considerable. No existiendo ejércitos de ocupación extranjera, la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial. Los medios de comunicación de las masas, a las armas bélicas. Por lo tanto, el ejercicio de la actividad cinematográfica, constituye en nuestro país un hecho explícitamente político, independiente de la conciencia que los directores tengan del mismo.

EXISTIENDO EN la Argentina dos culturas que se enfrentan mutuamente, hay posibilidades diferentes, para quienes se ubiquen dentro de una u otra. Dentro de las estructuras cinematográficas del sistema, es decir, dentro de sus límites políticos y culturales, hay siempre posibilidades, aunque la industria no tenga el apoyo necesario y el cine viva en declarada crisis. Esas posibilidades no las tienen todos, como en otras partes, están vinculadas a la capacidad competitiva y a la docilidad y condicionamiento intelectual del autor. Para quienes no aceptan la censura o autocensura o el interminable proceso de enajenaciones que impone el sistema a sus realizadores; para quienes aspiran a realizar un cine no dependiente que permita al autor su liberación expresiva e ideológica solo hay dificultades. Debe quedar claro que las posibilidades para negar al sistema, no las brinda el propio sistema.

Estas posibilidades deben ser inventadas por los propios realizadores y a pesar de todas las dificultades.

LAS CATEGORÍAS de corto o largometraje, 16 ó 35 mm., blanco y negro o color, no pueden ni deben ser los puntos de partida de un cine culturalmente válido para los argentinos. Los mismos han nacido de otras necesidades históricas y sobre todo de la explotación capitalista del cine. Los valores de un nuevo cine surgirán de la fuerza de su idea, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo de la utilización cultural que del mismo se haga, sea hecho en 8, 16 ó 35 mm., dure cinco minutos o dos horas. El camino queda planteado como difícil pero no imposible. Un ejemplo concreto es **La hora de los hornos**, trilogía filmada originalmente en 16 mm., por un equipo integrado por no más de cuatro o cinco personas, durante treinta meses de trabajo. Un film de cuatro horas, quince minutos de duración, concebido, producido y realizado por sus autores, en uno de los períodos más reaccionarios de la historia argentina: 1966-68.

O EL autor-director del Tercer Mundo enfrenta el desafío que le lanza el neocolonialismo, convirtiéndose a la vez en productor, distribuidor y llegado el caso, exhibidor, o acepta, antes de comenzar la batalla, su propia negación. Con ella el sistema logra su mayor victoria.

¿Hay campo en su país para un cine nacional con propósitos culturales? Y habitualmente, ¿con qué tipo de organización productiva (cooperativa, producción en coparticipación de los autores, etc.) son realizados los filmes culturalmente comprometidos?

DENTRO DE las estructuras cinematográficas tradicionales, en nuestro país no hay espacio ni posibilidad para realizar un cine auténticamente nacional, es decir, aquél que retoma las tradiciones culturales y las necesidades históricas del conjunto del pueblonación. Como dice J. J. Hernández Arregui: "La crítica a la cultura de la oligarquía no es ociosa. Es una de las armas que deterioran su preponderancia política."

TODO CINE que cuestione de manera cierta al sistema, está condenado a la represión más absoluta. Lo que generalmente hemos entendido como cine de izquierda o con "intenciones culturales", exceptuando algunos filmes, no ha pasado de ser la tímida expresión reformista de las capas medias colonizadas. Desde el sistema, y para reformar al propio sistema. Lejos de usarlo, este cine ha sido integrado y utilizado por el sistema como muestrario de sus inexistentes bondades democráticas.

EL NUEVO cine argentino que surge, lo hace sobre la base de la producción independiente, siendo sus productores los propios rea-

lizadores. En muchos casos se cuenta con el aporte de técnicos y elenco artístico. Los equipos de filmación son reducidos y la inversión económica pequeña.

¿Posee convergencias de orden estético, ideológico, práctico y formas de colaboración cultural y organizativa con otros directores de su país? Y en general, ¿con los directores de América Latina?

POR AHORA no son muchas las convergencias de orden ideológico, estético o práctico, que tengo con otros realizadores de mi país. Soy un realizador nuevo y mi obra aun no es conocida. No obstante, con quienes he coincidido, hemos formado el grupo "Cine liberación" que ha posibilitado realizar *La hora de los hornos* y que ahora prepara nuevos y más avanzados trabajos, dirigidos por mis compañeros Octavio Getino y Gerardo Vallejo.

CABE AGREGAR que la carencia de una mayor comunicación o coincidencia entre los realizadores argentinos, no es un hecho casual o aislado. El mundo colonial, decía Fanon, es un mundo maniqueo. Un mundo dividido en compartimentos estancos. La Argentina de 1968, fuertemente reprimida, con un medio frustrante, hostil e inferiorizado por la colonización pedagógica, es terreno fértil para la desconfianza y el recelo. La falta de una acción común contra el enemigo principal y la ilusoria creencia de que puede haber solución indi-

vidual dentro del sistema, conduce a enfrentamientos personales de grupo. La competencia entre unos y otros adquiere un lenguaje crítico destructivo. Se silencia o se niega. Los unos ignoran las virtudes de los otros. Los otros recuerdan los defectos de los unos.

LA NECESARIA unidad entre los autores cinematográficos argentinos pasa inevitablemente por acciones comunes contra el sistema, y por la búsqueda de un cine no condicionado, desde los argentinos y para los latinoamericanos. Esta unidad devendrá de lo que indiquen las propias obras y no antes. La convergencia ideológica estará en el vértice de las acciones comunes pero sólo se profundizará a través de los filmes. Se trata del desarrollo de una conciencia nacional y de una mentalidad cinematográfica no dependiente, que rompa el cordón umbilical con la gastada Europa y comience a pensar e inventar por sí misma. Lo que caracteriza a la mayor parte de nuestro cine es su dependencia (ideológica y artística) de los modelos cinematográficos americanos o europeos. Sean abiertamente de derecha o presuntamente de izquierda. Un ejemplo notable de esa dependencia es la obra de Leopoldo Torre Nilsson.

EN CUANTO a la coincidencia con los realizadores de los demás países latinoamericanos (que las hay de todo orden) sólo podrá desarrollarse si se supera la incomunicación y el desconocimiento de nuestras propias obras. Como decía Debray, los latinoamericanos se co-

nocen a través de Europa. Las oligarquías y la CIA necesitan ahondar la balcanización cultural del continente. Nosotros necesitamos superarla a corto plazo, con encuentros y muestras cinematográficas periódicas.

¿Sus filmes han tropezado en su país con dificultades de censura, de mercado o de exportación?

LA ARGENTINA toda es una enorme caja de censura. El poder militar de Onganía la ha legalizado, entre otras cosas, con la llamada ley de represión al comunismo. Por la misma se instituye el delito de opinión. Se establecen penas que llegan hasta quince años de prisión para quienes difundan, editen o produzcan obras intelectuales revolucionarias, es decir, aquellas que negando el sistema, construyen la ideología del futuro poder popular revolucionario. La última ley de censura es la continuación de esa política.

LA HORA de los hornos nace como comienzo de un acto (hecho-acción) revolucionario. Al margen del sistema, contra el sistema. Desconoce la legalidad del sistema y sólo reconoce la de los intereses históricos del conjunto del pueblo-nación. Lo que para el pueblo es la legalidad, para el sistema es la ilegalidad y viceversa. Sin duda, el régimen calificará el film como acto ilegal. Pero sólo circunstancialmente. Somos jóvenes, la historia calificará, en cambio, al régimen, como uno de los más ile-

gales y reaccionarios que jamás haya padecido el pueblo argentino.

¿Sus obras están vinculadas, y de qué modo, a la tradición cultural de su país y en general de América Latina?

EFFECTIVAMENTE nuestro film es testimonio de la conciencia nacional de los argentinos y de sus tradiciones culturales y populares. En él está presente el pensamiento de sus intelectuales más avanzados. Desde los forjadores de la patria, Mariano Moreno, San Martín y los caudillos, hasta Juan José Hernández Arregui y la nueva generación de la izquierda nacional pasando por José Hernández, Manuel Ugarte y Raúl Scalabrini Ortiz. Pero la mayor tradición cultural argentina y latinoamericana sigue siendo el accionar constante de las masas contra el poder neocolonial. La mayor manifestación cultural de nuestros pueblos, su primer gesto, su primera palabra, "la toma del poder político", Cuba ejemplifica, con mayúscula, a la auténtica cultura latinoamericana. Nuestro film, **Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación**, es el testimonio de la "nueva cultura" que están forjando las luchas populares.

¿Qué autores y corrientes cinematográficas extranjeras le interesa mayormente?

POCO CINE nuevo, no condicionado, se ve en Buenos Aires. No he visto nada del cine cu-

bano, salvo los filmes de Alvarez, y casi nada del cine brasileño; de los jóvenes de Italia, España y los países socialistas. De lo poco que he visto, lo que más nos ha interesado son los filmes de Alvarez y de Glauber Rocha, de éste sólo conocemos **Dios y el Diablo**, que a nuestro parecer es el film más maduro y diferenciado de la cinematografía latinoamericana: por primera vez, ésta encuentra su expresión en el plano del lenguaje. El contenido pasa a ser también forma. Por otra parte, en el cine europeo, considero a Valentino Orsini uno de los autores que más aporta en la búsqueda de un cine ideológico y a J.-L. Godard como el realizador que más ha liberado al cine de los últimos años.

¿Qué piensa personalmente de la crítica cinematográfica de su país? ¿Cuáles son las orientaciones teóricas predominantes en ella? ¿Qué función tiene la crítica en relación a la cinematografía nacional?

LA CRÍTICA cinematográfica es, en general, inteligente, aguda e informada, pero no escapa a la gran limitación del cine y la intelectualidad argentina: la dependencia cultural extranjera. Gran parte de la crítica, es expresión de la cultura liberal dominante y le ha cabido la función de mistificar al límite a las cinematografías extranjeras y apoyar, con entusiasmo, las expresiones locales más enajenadas en aquéllas. Salvo excepciones que han contribuido al desarrollo de nuestro mejor cine.

podríamos decir que todavía no existe un crítica argentina diferenciada, es decir, aquella que a partir de las necesidades de una cinematografía no enajenada ni de imitación, con temas y lenguajes originales, salga a crear categorías y valoraciones críticas propias. Unos siguen como modelo a la crítica francesa y otros a la italiana. Los menos a la americana o a la inglesa y creo que ninguno a la rusa.

UNA CRÍTICA argentina sólo podrá desarrollarse con un cine auténticamente argentino y por lo tanto nuevo. Ambos, crítica y cine, están ligados al desarrollo de una conciencia nacional, latinoamericana y revolucionaria.

¿Aparte de su labor específica como realizador ha desempeñado o desempeña actividades en otros sectores cinematográficos (producción, distribución, etc.)?

Sí, EN producción, jefatura de producción, asistencia de producción, asistencia de dirección, cámara, asistencia de cámara, fotografía, montaje, asistencia de montaje, sonorización, etc., y muy a pesar mío. Esto no es una excepción. Es la suerte de todos mis compañeros del grupo de "Cine liberación" y de todo cineasta que en el Tercer Mundo quiera hacer un cine no condicionado, a bajos costos y digamos, con control de calidad.

¿Cuál es o cuál debiera ser, a su modo de ver, el papel cultural y social de un autor cinematográfico —hoy en día— en América Latina y en particular en su país?

SIN DUDA lanzarse a la deliciosa tarea de destruir los valores y el lenguaje de la cultura oficial. Construir los nuestros.

OSVALDO CAPRILES

el nuevo cine latinoamericano

I. EL COMPROMISO CON LA REALIDAD

A partir del Encuentro de Mérida, la crítica de cine en América Latina se ha puesto en movimiento al igual que los jóvenes realizadores. Pero para la crítica, conforme a su intrínseca necesidad de análisis, los problemas suscitados, las interrogantes varias y las metas por desentrañar, han dejado un vasto campo para las especulaciones —fructíferas o no, según la intención del estudio sea extraer de la experiencia observada las consecuencias más racionales, o simplemente se trate de acogerse a la eterna observación superficial con visos de pura valoración estética— y han creado sobre todo una inquietud de la cual no se libran estas notas.

La crítica, en su contacto con el nuevo cine

latinoamericano no puede olvidar que se enfrenta con un fenómeno naciente. Con un cine nuevo. Nuevo en los medios de que se vale el realizador, nuevo en cuanto a las técnicas de trabajo, nuevo en cuanto a la actitud de los jóvenes cineastas, nuevo en relación con el sistema imperante hasta ahora en la producción cinematográfica de América Latina. Ese enfrentamiento debe ser pues, muy cuidadoso. Y ese tratamiento de "cuidado" en todo caso, no debe inclinarse a la indolencia, a la benevolencia indistinta, como tampoco al dogmatismo ideológico, o a la formalización de un "sistema" apriorístico de juicios y un señalamiento prematuro de caminos.

Se trata de analizar el fenómeno del nuevo cine que se ha visto en Mérida. Analizar con la mayor hondura, en sentido vertical lo más profundamente posible, esto es, los **diversos niveles** de interpretación del fenómeno, y en

sentido horizontal, ampliando al máximo las posibilidades y caracteres de cada uno de esos niveles. No nos corresponde señalar metas precisas, nos corresponde sólo indagar sobre los hechos, analizar sus causas y su desarrollo tanto estético como sustancial, hacer un poco la historia de este acontecimiento que es el cine documental en Latinoamérica, pero a la manera como la moderna historia pretende una interpretación de los fenómenos: "mostrar cómo la necesidad se abre camino a través de la legión de casualidades". Hacer un recuento crítico del material cinematográfico exhibido en Mérida, es también analizar las opiniones emitidas por cineastas y críticos, es comparar y clasificar tendencias expresivas, diversidades de enfoque o de análisis de la realidad, y es, sobre todo, aunque se trate del objetivo más difícil, tomar en cuenta esa materia social que es elemento primigenio del cine documental. Porque no podemos olvidar que se ha realizado una **Muestra de Cine Documental**. Y no es casualidad que haya sido así; no es coincidencia que la mayoría del nuevo cine latinoamericano sea o pretenda ser "Cine documental".

Documento es un objeto material que testimonia de una cierta realidad. Documento es concepto que conduce inmediatamente al futuro, media o inmediato. El documento pretende mostrar una realidad aunque ella desaparezca, es decir, mostrarla (aunque sea después de desaparecida). en su momento más vívido y significativo. Pero no es sólo eso: se guarda un documento, se coleccionan documentos para

probar algo, para dar fe de una situación o de un hecho. Precisamente porque esos hechos o situaciones están **vigentes** y se les quiere denunciar, se les quiere hacer verdaderamente visibles, exponer a la luz pública. Y aún se puede ir más allá: cuando se quiere caracterizar una realidad que ya se ha analizado, que se juzga, entonces el documento se hace recopilación de hechos realmente indiscutibles, hechos que **prueban la teoría**, y entonces se acude a la selección basada en criterios predeterminados y que se pretende patentizar; con ellos se pretende convencer. Y del convencimiento a la acción: puede asumirse un análisis comprometido de la realidad, un señalamiento claro y evidente de los males y sus causas, y quedarse allí o se puede señalar un camino, indicar la salida, azuzar la razón o la pasión, según el caso, para obtener un resultado. Como también es posible acudir sólo a la acción directa y violenta del sentimiento, a la puesta en marcha de la agitación, apoyándose en la emulación, la imitación, el entusiasmo colectivo, el ejemplo. Y esto último es interesante, porque toda la gama de la "documentación" es susceptible de un tratamiento racionalista, o bien puramente emocional, o bien mixto; y puede darse por otra parte, dentro de la expresión, una distinción entre una expresión "**efectiva**" y una "**inefectiva**", según la fórmula compleja de expresión que se haya adoptado. Por ejemplo, un film se propone hacer tomar conciencia del neocolonialismo y ofrecer una solución a tal problema; pero nos ofrece una

serie de estadísticas, gráficos y dibujos animados para obtener su fin, acompañados de un comentario técnico sobre la necesidad de tal solución. Un film así podría ser efectivo para convencer científicos o estudiantes especializados, quizás podría ser útil a niveles mucho más populares, pero no sería probablemente un film de "acción política"; difícilmente podría **convencer**, en el sentido político de la palabra.

Dejando fuera el problema del lenguaje, —de por sí bastante interesante y difícil— podemos comprobar que generalmente es la intención del realizador, lo que se quiere lograr como expresión concreta para un público (que puede estar o no bien determinado), lo que va a determinar en gran parte el tratamiento de la realidad, el modo de acercamiento al material que será convertido en "documento". O sea que existe una relación entre la actitud del cineasta y el tipo de "documentación" que él nos ofrecerá de la realidad sobre la cual trabaja. No se puede, sin embargo, señalar esta influencia como determinante única en el resultado. Dos personas con ideologías análogas, con puntos de vista parecidos sobre la realidad, sobre lo que debe denunciarse, sobre lo que debe hacerse, pueden realizar obras absolutamente diferentes, aun sin tomar en cuenta el problema en sí del lenguaje. No se trata solamente de que, por ejemplo, uno se exprese como antropólogo y otro se exprese como poeta: se trata, más bien, de que cada uno estructurará probablemente una obra en base a ele-

mentos diferentes y utilizará una dosis diferente de esos elementos significantes. Naturalmente, la obra de arte no deja de ser siempre una expresión individual, o al menos, una expresión "característica" de algo, de alguien, o de muchos. Pero lo que se trata de distinguir aquí no es eso solamente: sino que las diferencias de tratamiento no pueden reducirse solamente a diferencia de expresión.

En materia documental, la efectividad, producto de la verdad arrebatada a los hechos y de la belleza obtenida en la expresión de esos hechos, viene a ser la exigencia fundamental. La efectividad viene a ser en gran parte una relación del resultado con lo que el cineasta se ha propuesto en su obra, pero no es solamente eso; es fundamentalmente la **imposición** a un público lo más numeroso posible, de una convicción, de un documento, de una prueba, de un llamado a la acción. Por eso la efectividad va más allá del cineasta, alcanza una valoración objetiva de la obra, como obra "**documental**", capaz de crear una situación nueva con su sola existencia. En mi opinión mientras a mayor público pueda alcanzar el documento, mientras más perdurable sea su acción y más profunda su penetración en la conciencia del público, mayor es su efectividad, no importa lo que se haya propuesto el autor. Y no se trata de considerar el cine documental sólo como propaganda, o propagación de slogans: más bien creo que se trata de considerarlo como un género análogo al ensayo literario, con toda la gama que tal género contiene de sub-

géneros y clases. La validez de cada tipo de documental no atiende sólo a una efectividad de convencimiento instantáneo, sino a un problema de valoración de la calidad argumental, del peso de las pruebas y de la claridad y belleza de la expresión. No puede olvidarse que el cine procede a través de imágenes, las cuales actúan conscientemente o fuera de la conciencia, que al proyectarse en la pantalla adquieren por sí mismas una enorme fuerza hipnótica; no puede olvidarse que el cine puede producir impactos emotivos directos mucho más fácilmente que otros medios de expresión. Y allí se plantea el problema de la **forma de expresión**.

Pero el problema de la forma no se plantea por sí mismo. La idea misma de forma se refiere a aquella adoptada por un contenido determinado, y "determinante" con respecto a ella. Toda pretensión a las "formas puras" o al predominio de "formas condicionantes" sobre el contenido, no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Las formas son las manifestaciones concretas de un contenido concreto. Entonces cuando aceptamos el planteamiento de un conflicto de formas expresivas, aceptamos sólo la lucha entre lo que se quiere decir, y lo que se dice. Y es evidente que la efectividad responde a la escogencia de la forma más apropiada como expresión de una idea. Pero ello no quiere decir que pueda seleccionarse "una forma", sino más bien que lo que se quiere expresar encuentra una manera —perfecta o imperfecta— de manifestarse, y ese

encuentro tiene siempre —y debe tener— esa dirección contenido-forma, y nunca a la inversa en el ámbito creativo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno.

Si planteamos aquí la idea de una **efectividad** del cine documental, no es con ánimo de establecer normas o patrones de creación, lo cual sería imposible, sino con objeto de señalar la valoración objetiva **posible** de un film documental, cuando se analiza **objetivamente** lo que pretendía ser y lo que fue. Es perfectamente posible determinar lo que una obra parece proponerse, lo que intenta, y lo que en definitiva logra. (Y ello es hasta un cierto punto distinto de lo que el autor o los autores se propongan, aunque evidentemente, repito, el elemento individual, específico, no puede ser marginado en un análisis, no ya de la obra, sino del proceso creativo.) Si el **documento** no convence, no prueba, entonces ya no es documento; será otra cosa; en el caso del cine, no será cine documental.

La efectividad está en una relación directa con la materia misma, con aquello que ha constituido el objeto del documento. Y cuando, como en Mérida, la idea de documental se refiere exclusivamente al documento histórico-político-social, o sea en el caso concreto a la realidad humana de los países latinoamericanos, entonces la fuerza misma de esa materia va a condicionar de tal manera la expresión, que sólo deshonestamente, con una mala fe más allá de todos los límites imaginables, puede desconocerse esa **necesidad**. Necesidad en el

sentido filosófico del término: tal es la relación que une a la realidad latinoamericana con el cine documental y tal necesidad es también la ineludible vía del cineasta latinoamericano. La realidad inaceptable de un continente subdesarrollado, explotado y sobre todo, alienado, condiciona todo esfuerzo expresivo en materia de documento. Mejor dicho, puede invertirse la proposición: si existe esa enorme, incontenible necesidad de **documento**, es precisamente, como señaláramos arriba, por la urgencia inaplazable de **probar** los hechos, las situaciones, de **dar fe** de traiciones y culpables, de **señalar, documentalmente**, las salidas, las soluciones, las alternativas. Nunca el camino documental es más rico que cuando se enfrenta a la realidad humana, a la situación social.

Otro aspecto del cine documental que vale la pena considerar es su necesidad, sobre todo en contraposición con otros géneros adoptables por el nuevo cine latinoamericano. La acción de "documentar" sobre la realidad obedece a una necesidad profunda: resulta claro que la realidad —sobre todo, la realidad social— escapa fácilmente a una correcta aprehensión e interpretación por parte del **público** (sectores mayoritarios, "pueblo", proletariado, etc.), y escapa en razón de obstáculos temporales, espaciales o de otras clases. El tiempo transcurrido hace olvidadiza y difícil una cierta realidad; la ignorancia o las fronteras geográficas, los obstáculos naturales, hacen difícil el acceso a un acontecimiento; y ello pretende remediar desde el comienzo el trabajo documental, sea

histórico, sociológico o informativo. Pero la toma de conciencia, es la ignorancia. Y por ello el documental, dentro del nuevo cine latinoamericano adquiere relieves de ineludible labor. Se convierte en la **superación de un obstáculo (o de muchos) que impide la aprehensión de la realidad por parte de un público determinado**. Y no se trata solamente de una superación de la ignorancia como omisión, como ausencia; es algo más grave aún: son las alienantes superestructuras pacientemente construidas por los masivos medios de comunicación de que disponen las fuerzas contrarias al progreso de los pueblos. Es la pseudo-información diariamente bombardeada sobre millones de seres desgarnecidos contra ella. Esa barrera cultural-ideológica, hábilmente difundida y establecida, reforzada por la creación de absurdas sociedades de consumo, hace un obstáculo contra el cual el cine documental debe multiplicarse en sus esfuerzos, perfeccionarse en sus métodos, y así desenmascarar dondequiera pueda hacerlo, la penetración cosificante y deshumanizada personificada en esa hidra todopoderosa que son los medios masivos de comunicación en la América Latina actual.

II. DEL TESTIMONIO A LA ACUSACIÓN

La realidad se impone. A los cineastas como a los novelistas. Al cine como a la pintura; en cada arte, en cada autor, la realidad se ma-

nifiesta a su manera; pero no puede manifestarse una realidad determinada de acuerdo con moldes preconcebidos; no puede señalarse una manera de manifestación que sea más "real" que las otras. La realidad ata al cineasta específicamente cuando se trata de hacer cine documental. Desligarse de ella es despreciar el contenido del cine documental pues el cine documental se refiere justamente a esa realidad. Y aquí volvemos al problema original que se planteaba en estas notas: el concepto de "documento". A primera vista, el "documento" se distingue del "argumento". El argumento es parte de un razonamiento, el documento es la simple prueba de tal argumento, o de tal razonamiento. En principio, el argumento es lo que se dice, lo que se quiere probar, mientras que el documento es lo que prueba, lo que da fe. Pero, así como en las artes literarias no tendría sentido el documento puro, así también el género cinematográfico documental no puede ser reducido a la pura exhibición de pruebas.

El "documento" generalmente contiene en sí un argumento, o varios; y toda documentación de la realidad llevará en sí la marca, la huella de un pensamiento, de un razonamiento previo a la realización misma, aunque pueda ser posterior a la recolección o recopilación de los datos. En definitiva, debemos admitir que el género documental no excluye sino que implica la participación de un razonamiento o toma de posición apriorística. "Probar" es una idea que plantea la existencia de algo que se

quiere probar, y ese algo está constituido por los argumentos propios del autor, por un razonamiento correcto o incorrecto, pero que en todo caso es la base sobre la cual se elabora una estructura probatoria.

Ahora bien, ¿dónde se encuentra exactamente la necesidad ética, la exigencia de una conformación a lo real por parte del cineasta? ¿Por qué un compromiso con la realidad? "El documento logra elevarse al nivel artístico porque se trata de una realidad, no despedazada, sino reconstituida", nos dice Alberto Aguirre en la Gaceta del Cine Club de Medellín a propósito del film cubano "Cerro Pelado", presentado en el festival de Mérida. Efectivamente, no toda "absorción de la realidad" constituye un documento valedero para el cine. Debemos insistir en un concepto del "documental" que se opone directamente a la imparcialidad, a la observación inanimada, o al quieto análisis superficial o esteticista. Es la materia, el contenido viviente de la realidad, lo que va a integrar en el cine el concepto de documento; porque documento es prueba, es búsqueda de hechos significativos, es todo lo contrario de la serenidad; es **tendencioso**, en el mejor sentido de esa palabra. No es pues, extraño, que un film como *La hora de los hornos* —ejemplo de los más alentadores de un cine comprometido— se subtitule "Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación". Las palabras "notas" y "testimonios" son elocuentes: se trata de "**pruebas**", material probatorio de toda una argumentación que el cine

latinoamericano emprende en esta hora de Mérida, para dar su propia visión del mundo alienado y rígido en el que se le ha pretendido confinar, para mostrar su muy **tendencioso** análisis de males y remedios, para hacer tomar conciencia. Esto es, para llegar al "acto". Por eso Octavio Getino y Fernando Solanas definen de esta manera su film: "**La hora de los hornos**, antes que un film, es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos."

Realismo. En definitiva, se trata de una visión realista del continente americano y de sus problemas específicos; también es cuestión de una **visión realista del cine**: como comunicación fundamental para las masas de los países atrasados y colonizados, como arte al servicio de la expresión de ideas fundamentales; como creación de una conciencia nacionalista y revolucionaria. Y en medio de una realidad violenta, injusta, despiadada, vamos a tener un cine de la violencia, de la injusticia, de la ignominia. Una "estética de la violencia" a la manera de Glauber Rocha. De esta visión del cine y de la realidad que el cine documental pretende recoger, encontramos diversas tendencias, diversas tonalidades según los diferentes realizadores. En Mérida, a pesar de ello, pudo percibirse una común preocupación y un sen-

timiento crítico en toda la gama de posiciones. Así, el realizador argentino Gleyzer declaraba en el foro sobre Cine Argentino, después de las respectivas proyecciones: "Nosotros, cineastas, tenemos la responsabilidad de hacer conscientes a las masas... estamos documentando lo que está pasando en América Latina, por eso somos documentaristas. Tomamos primero conciencia de cuál es el problema en un momento determinado, lo analizamos con datos, lo realizamos al fin y lo mostramos al público... pero la solución, el resolver el problema del hambre, o tal otro, o todos los de América Latina, se tiene que bosquejar en cada lugar, porque las soluciones no son las mismas para todos lados. Esa pregunta no la podemos responder nosotros como documentaristas no ofrecemos soluciones, porque las soluciones son muy variadas."

Vemos en el anterior texto una argumentación aparentemente concordante con respecto al compromiso del cineasta con lo social, una voluntad de denuncia de los males, un análisis y toma de conciencia previos, pero en cambio, encontramos una posición —ya en el plano de la ideología política— que viene a resultar "apolítica" en el sentido de proponerse una fragmentación de la solución en base a las diversidades geográficas, raciales, históricas, etc., entre los países de América Latina. En cambio, el cubano Santiago Álvarez, (ausente personalmente de la Muestra de Mérida, pero representado por varios de sus filmes), parte de una idea fundamental de todas las "reali-

dades" latinoamericanas: "En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceitos ni prejuicios... el cineasta debe abordar la realidad con premura, con **ansiedad**. Sin plantearse rebajar el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse... y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo..."

Alvarez por otra parte, tiene conciencia cierta de las limitaciones que la misma urgencia del Tercer Mundo ante la historia confiere al medio cinematográfico: "...No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La **naturaleza social** del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial... La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias..."

En las palabras de Alvarez aparece claramente diseñada una postura del cineasta frente a la realidad del subdesarrollo, una **responsabilidad** en tanto que artista. He aquí una posi-

ción mucho más universalista que la del argentino Gleyzer, por ejemplo, aunque Álvarez yerra al señalar una diversa responsabilidad para los intelectuales según pertenezcan o no al mundo no desarrollado. La responsabilidad del intelectual es siempre la misma en todas partes; lo que ha querido decir seguramente Álvarez es que, en la práctica, sería absurdo exigirle el mismo tipo de arte, la misma clase de acción, a un intelectual inglés que a uno latinoamericano. Álvarez lo que quiere indicar es que el cineasta latinoamericano está enfrentado **directamente** con una realidad que lo rodea y atenaza, por lo que debe autoviolentarse, provocar su propia furia creadora a fin de luchar contra esa realidad; es esta una situación que no confronta de la misma manera un cineasta europeo, o norteamericano, o soviético.

Obsérvase una identidad evidente entre las preocupaciones de Álvarez y las de Solanas. Y también es fácilmente apreciable que el resto de los cineastas concuerda en cuanto a la posición realista y comprometida, aunque al desarrollar la preocupación común se encaminen por vías diferentes. Sanjinés, el cineasta boliviano premiado en Mérida, en su intervención en el foro sobre cine boliviano, se plantea un análisis realista del cine como lucha comprometida, y en tal sentido señala: "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; existe ya suficiente número

de estas películas, que están circulando por las universidades de América Latina... 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 van a interesar esos filmes... conocer, explicarse cómo ocurre, por qué sufre su miseria... lo importante es mostrar quiénes son los culpables, cómo se opera la explotación, cuáles son los 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..."

Así, colocando unos el acento en la diversidad de las soluciones (aunque admitiendo la unidad de las preocupaciones fundamentales y de los métodos), otros insistiendo más acertadamente en la predominante identidad común del cine documental latinoamericano por exi-

gencia absoluta de la realidad, y otros extremando el compromiso del cineasta hacia nuevas formas de lucha, donde el "documento" se precise como verdadero libelo **acusatorio**, todos los asistentes a Mérida estuvieron de acuerdo en la existencia de un cine nuevo, cine que se debe a la realidad, y que por ello escoge como forma fundamental o predominante, el documental. Un cine nuevo por su independencia absoluta, su espíritu crítico, de contestación, de acusación. Un cine que se manifiesta violentamente, con furia razonadora, con incontenible denuncia. Cine que utiliza las nuevas técnicas por primera vez sin el menor carácter gratuito, adaptándose a las estrecheces económicas, a las malas condiciones materiales de trabajo, a la dificultad del terreno o de los habitáculos, enfrentándose a la violencia, a la represión, salvando a veces milagrosamente el equipo o las películas, y logrando así una síntesis entre técnica documental moderna, de una parte y de la otra, "cine nuevo", cine de denuncia y acusación, cine de combate por la justicia social.

OSVALDO CAPRILES

GODARD por SOLANAS

SOLANAS por GODARD

Godard
Solanas

¿Cómo definirías este film?

Como un film-ensayo, ideológico y político. Algunos han hablado de film-libro y esto es acertado, porque proporcionamos junto a la información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas... La propia estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo. Es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o de reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de "imagen-conceptos". El subtítulo del film marca su tono de documento, de prueba de una realidad: **Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación**. Es un cine de denuncia, documental, pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación. Un cine que aporta, sobre todo, en su direccionalidad, porque no está dirigido a todo el mundo, a un público de "coexistencia cultural", sino que está dirigido a las grandes masas que padecen la opresión neocolonial. Esto está dado especialmente en las partes dos y tres, porque la primera narra aquello que las masas conocen, intuyen y viven y juega en la obra como un gran prólogo. **La Hora de los Hornos** es también, un **film-acto**, un **anti-espectáculo**, porque se niega como cine y se abre al pú-

blico para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en "actos" donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar esa situación.

Godard Solanas

¿Cómo se realiza el acto?

En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos, pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente. El viejo espectador, el sujeto que esperaba, según el cine tradicional que desarrollaba las concepciones ochocentistas del arte burgués, este **no-participante**, pasa a ser un **protagonista** vivo, un actor real de la historia del film y de la historia en sí misma, ya que el film es un film sobre nuestra historia contemporánea. Y un film sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino un film **inconcluso**, un film **abierto** al presente y al futuro de la liberación. Por eso el film debe completarse y desarrollarse por los protagonistas y no descartamos la posibilidad de agregarle nuevas notas y testimonios filmicos, si en un futuro hay hechos nuevos que sea necesario incorporar. Los "actos" terminan cuando los participantes deciden hacerlo. El film ha sido el **detonante** del acto, el movilizador del viejo espectador. Por otra parte, creemos aquello de Fanon que dice "Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor". Es decir, que no estamos ante un cine-expresión, ni ante un cine-comunicación, sino **en un cine-acción, en un cine para la liberación.**

Godard
Solanas

¿Cómo hiciste para realizarlo?

Trabajando y venciendo sobre la marcha todas las dificultades que se nos presentaban: económicas, técnicas, artísticas... Las necesidades de la obra fueron determinando un método y una forma de trabajo. Como la mayor parte del más reciente cine argentino independiente, está realizado con equipo mínimo, haciendo muy pocos, todo. A la vez, trabajaba en cine publicidad para costear los gastos elementales de laboratorio y película. Utilizamos en un 80% del film cámaras de 16 mm. y entre dos o tres hemos realizado casi todas las tareas técnicas y productivas, además de contar con el generoso apoyo de numerosos amigos y compañeros y gente del pueblo, sin la cual hubiera sido imposible realizar, estas cuatro horas treinta de film.

Godard

El film que yo empiezo ahora, **La huelga**, estará hecho por cuatro personas: mi mujer en la actuación, yo en el sonido, un cameraman y su mujer en el montaje. Lo hago con esta pequeña cámara de televisión...

Solanas

Hoy en día se ha destruido el mito de que la calidad de expresión era patrimonio de la industria, de grandes equipos, de misterios técnicos... Podríamos decir también que el avance de la técnica cinematográfica está también **liberando** al cine...

Godard
Solanas

¿Qué problemas tuvieron?

Al margen de los problemas comunes a toda obra de producción económica, te podría decir que el más grande problema a vencer fue la dependencia a los modelos cinematográficos extranjeros. Es decir, liberarnos como creadores. Es esta dependencia, fundamentalmente estética, de nuestro cine hacia el cine americano y europeo, su

gran limitación. Y esto no podría comprenderse al margen del análisis de la situación cultural argentina. La cultura **oficial** argentina, la cultura de la burguesía neocolonial, es una cultura de **imitación**, de segunda mano, vieja y decadente. Cultura construída sobre los modelos culturales de las burguesías opresoras, imperialistas. Cultura a la "europea", hoy americanizada. Por ello, la mayor parte del cine argentino está construído sobre el modelo productivo, argumental y estético, del cine yanqui o del llamado cine de "autor" europeo. No hay invención ni búsqueda propias. Hay traducción, desarrollo o copia. Hay dependencia...

Godard
Solanas

Cine americano, cine para venderse...

Exactamente, un cine ligado al espectáculo, al negocio; supeditado y condicionado por la explotación capitalista. De este fin de lucro, en la producción, nacen todos los géneros, técnicas, lenguajes y hasta duración, que hoy tiene el cine. Y fue romper con esta concepción, con estos condicionamientos, lo que más trabajo nos dio. Teníamos que liberarnos: el cine tenía sentido si podíamos utilizarlo con la libertad con que un escritor o un pintor realizan su tarea, si podíamos realizar nuestra experiencia partiendo de nuestras necesidades. Y así decidimos arriesgar, probar, buscar, antes que condicionarnos a los "maestros" del llamado "séptimo arte", que sólo se expresaban a través de la novela, el cuento o el teatro. Comenzamos a liberarnos de "**viscontis, renoires, giocondas, resnais, paveses**" etc... dispuestos a encontrar **nuestra forma, nuestro lenguaje, nuestra estructura...** aquella que coincidiese con las necesidades de comunicación a nuestro público y con las necesidades de la liberación total del hombre argentino. Es decir, esta búsqueda no surgía sólo de una búsqueda cinematográfica, no surgía como una categoría estética.

sino como una categoría de la liberación de nosotros y del país. Así fue naciendo un film que abandonaba las apoyaturas del argumento-novela o del actor, es decir de un cine de historias, de sentimientos, para realizar un cine de conceptos, de pensamientos, de temas. La historia novelada dejaba paso a una historia contada con ideas, a un cine para ver y leer, para sentir y pensar, un cine de investigación equivalente al ensayo ideológico...

Godard ¿Qué papel puede jugar este cine en el proceso de liberación?

Solanas En primer lugar, transmitir la información que no tenemos. Los medios de comunicación, los aparatos de la cultura, están en manos o controlados por el sistema. La información que se difunde es aquella que al sistema le interesa. El papel de un cine de liberación es sobre todo, elaborar y difundir nuestra información. Una vez más plantear aquello de: **lo de ellos y lo de nosotros**. Por otra parte, toda la concepción de nuestro cine —cine abierto, cine participación, etc. ...— apunta a un solo y fundamental objetivo: ayudar a **soltar**, a liberar al hombre. Un hombre oprimido, reprimido, inhibido, mediatizado. Es un cine hecho para este combate. Acrecentar la conciencia y los conocimientos de las capas más inquietas del pueblo argentino. ¿Podrá llegar sólo a pequeños núcleos? Es posible. Pero el llamado **cine de masas**, sólo transmite aquello que el sistema le permite, es decir, se convierte en un instrumento más de evasión o mistificación. El cine de liberación en cambio llega en esta etapa a grupos menores, pero llega en profundidad. Llega con la verdad. **Más vale transmitir ideas que ayuden a liberar a un solo hombre, que contribuir a la colonización masiva del pueblo.**

- Godard** Los cubanos dicen que el deber del revolucionario es hacer la revolución: ¿Cuál es el deber del cineasta revolucionario?
- Solanas** Utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria. ¿Cuál es para vos, este deber o compromiso?
- Godard** Trabajar plenamente como militante, hacer menos films y ser más militante. Esto es muy difícil porque el cineasta aquí ha sido educado en el individualismo. Pero también en cine es necesario volver a empezar...
- Solanas** Tu experiencia después de "mayo" es límite, quiero que la trasmitas para nuestros compañeros latinoamericanos...
- Godard** "Mayo" ha sido una liberación fantástica, para muchos de nosotros. "Mayo" nos ha impuesto su verdad, nos ha forzado a hablar y plantear los problemas de otra manera. Antes de "mayo", aquí en Francia, todos los intelectuales tenían coartadas que les permitían vivir bien, tener un coche, un departamento... pero "mayo" ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema. A los intelectuales que habían tenido éxito, "mayo" los puso en situación análoga a la de un obrero que debe abandonar la huelga porque debe cuatro meses al almacenero. Hay cineastas como Truffaut, que dicen sinceramente que no van a cambiar de vida y otros que siguen haciendo un doble juego, como los de "Cahiers..."
- Solanas** ¿Tú sigues estando en "Cahiers du Cinéma"?
- Godard** No, me fui completamente desde que ellos apoyaron el Festival de Venecia (68) pese al boicot que habían iniciado los cineastas italianos... No es que esté en contra

de que los cineastas se reúnan, sino que estoy en contra de lo que son hasta hoy los festivales...

Solanas ¿Tú ha renunciado a los beneficios que te daba el sistema?

Godard Sí señor. Me di cuenta que estaba oprimido, que existe una represión intelectual mucho menos que la represión física, pero que también hace sus víctimas y entonces me sentía oprimido... cuanto más quería luchar más me apretaban el cuello para silenciarme y además yo mismo me autoreprimía completamente...

Solanas Es la situación que padece todo cineasta en Latinoamérica... con el agravante que existen leyes de censura mucho más duras y hasta delito de opinión, como en Brasil y Argentina... Hoy es tan grotesca la situación del cineasta, que se han definido bien los campos y las opciones. Si el cineasta profundiza en cualquier tema, sea el amor, la familia, la relación, el trabajo, etc... **revela** la crisis de la sociedad, muestra la verdad al desnudo. Y la verdad, dada la temperatura política de nuestro continente, es **subversiva**. Por ello, el cineasta está condenado a autoreprimirse, autocensurarse, autocastrarse creativamente y continúa el imposible juego de ser "autor" dentro del sistema, o romper con el mismo e intentar un camino propio e independiente. Por eso, hoy en día no hay opciones: o se acepta la verdad del sistema, es decir, se acata su mentira; o se acepta la única verdad, que es la verdad nacional. Y esto se define a través de las obras: o complicidad con el régimen, a través de filmes ascépticos; o liberación total...

Godard Es verdad que en Francia es mucho más fácil hacer un film que en Grecia o en Argentina... En Grecia si no se

hace exactamente lo que quiere la junta de coroneles, está en seguida presenta la policía y la represión. Pero en Francia hay un fascismo suave que después de mayo se ha vuelto más duro... Este fascismo suave es el que te devuelve a tu país de origen si tú eres extranjero o el que te envía a un destino lejano si tú eres profesor de la Sorbona...

Solanas ¿Cuál es entonces la situación del cine francés, del cine europeo?...

Godard Yo diría que no hay un cine europeo, sino que hay un cine americano en todas partes. Así como no hay una industria inglesa sino una industria americana que trabaja en Inglaterra; así como tú has dicho que no hay una cultura argentina, sino una cultura europea-americana que elabora a través de intermediarios argentinos... tampoco hay un cine europeo, sino que hay un cine americano... En la época del mudo... Un film alemán no se parecía a un film mudo italiano o francés. Hoy en día no hay diferencias entre un film americano, un alemán o un italiano... Se trabaja en coproducciones... westerns italianos, films americanos rodados en Rusia... Todo está domesticado por Estados Unidos, todo está americanizado... ¿y qué quiero decir con americanizado?... que todo el cine europeo es un cine hecho nada más que para venderse, para hacer dinero. Aún el cine de arte y ensayo. Esto es lo que falsea todo... Aún en Rusia, aunque se distribuya en cineclubes, está hecho para ser **vendido** a través de los burócratas del politburó. O sea que es exactamente lo mismo... De esta forma, un film no nace del análisis concreto de una situación concreta, sino que es otra cosa...

Solanas ¿Qué es...?

Godard Mira... es una imaginación individual, que es a veces muy generosa o muy de "izquierda"... que está bien... pero que está hecho para **venderse** porque es el único medio para que esta imaginación pueda continuar funcionando y vendiendo. Por eso no hay diferencias entre Antonioni, Kazan, Dreyer, Bergman... y un mal cineasta como Dellanoy, en Francia... Hay diferencias de calidades pero no de fondo: todos hacen cine de las clases dominantes... es lo que yo he hecho durante diez años... aunque mi intención fuera otra... Pero he sido utilizado para lo mismo.

Solanas ¿El llamado cine de autor europeo sigue siendo hoy un cine crítico, de contestación o de avanzada...?

Godard En algún momento, aquí en Europa, para cada autor lo fue... Pero luego era necesario ir más lejos y en esto no se ha evolucionado. La noción de "autor" era una revolución en los tiempos en que el autor luchaba contra el productor, un poco a la manera en que en la edad media luchaba un burgués contra un señor. Ahora el burgués se ha convertido en un señor, el autor ha reemplazado al productor. Por lo tanto no hace más falta un cine de autor, porque cuanto más es un cine a nivel de la revolución burguesa. Es decir, el cine es hoy un medio muy reaccionario. Aún la literatura americana es mucho menos reaccionaria que el cine americano...

Solanas ¿El autor, es una categoría de cine burgués?

Godard Exactamente. El autor es algo así como el catedrático en la universidad...

Solanas ¿Cómo defines ideológicamente a este cine de autor?

Godard Objetivamente, hoy es un cine aliado de la reacción.

- Solanas** ¿Cuáles son sus ejemplos?
- Godard** Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman...
- Solanas** ¿Y de los jóvenes...?
- Godard** En Francia, yo antes de "mayo"; Truffaut, Rivette, Demy, Resnais... todos... En Inglaterra Lester, Brooks... en Italia, Pasolini, Bertolucci... en fin... Polanski... todo el mundo...
- Solanas** ¿Consideras que estos cineastas están integrados al sistema?
- Godard** Sí. Están integrados y no quieren desintegrarse...
- Solanas** ¿Y el cine más crítico, también es recuperado por el sistema?
- Godard** Sí, estas obras son recuperadas por el sistema porque no son suficientemente fuertes en relación a su potencia integradora. Por ejemplo, los "Newsreels" americanos son tan pobres como tú o como yo, pero si la CBS les ofreciera 10.000 dólares por proyectar uno de sus films, rehusarían porque serían integrados... ¿Y por qué serían integrados?... Porque la estructura de la televisión americana es tan fuerte que recupera para el sistema todo lo que proyecta. La única manera en que se podría "contestar" al sistema de la televisión en Estados Unidos, sería no proyectar absolutamente nada durante dos horas o cuatro que la televisión paga justamente para proyectar y "recuperar". Y en Hollywood se prepara ahora una película sobre el Che Guevara y hay inclusive un film con Gregory Peck sobre Mao Tse-tung... Esos films de los Newsreels, si fueran proyectados por la televisión francesa no serían recuperados, al menos totalmente, porque se trata de un

producto extranjero... Igualmente, quizás, los filmes míos que aquí son recuperados, en América del Sur, guardan cierto valor...

Solanas

Yo no coincido con esto último que dices. Creo que cuando un film nacional toca un tema desde el punto de vista de las clases oprimidas, cuando es claro y profundo en este aspecto, se hace prácticamente indigerible para el sistema... Yo no creo que la CBS compraría un film sobre el "Black Power" o con Carmichael arengando a los negros sobre la violencia o que la televisión francesa pasaría un film con Cohn Bendit diciendo todo lo que piensa... En nuestros países, se permiten muchas cosas cuando éstas se refieren a problemas extranjeros, pero cuando estos mismos problemas son internacionales, por su índole política, tampoco pueden ser absorbidos... Hace unos meses, la censura argentina prohibió "Huelga" y "Octubre" de Eisenstein... Por lo demás, la mayor parte del cine de autor europeo, que se mueve dentro de una problemática burguesa no sólo es recuperado por el sistema, sino que en nuestros países son los "modelos" estéticos y temáticos del cine de autor neocolonizado...

Godard

De acuerdo, pero cuando aquí en Francia la situación política se hace difícil para ellos, ya no pueden recuperar como antes... Es el caso de tu film, que estoy seguro que no lo podrán recuperar y será prohibido... Pero no es sólo en lo político que se da la recuperación, sino también en la estética. Los filmes míos más difíciles de recuperar son los últimos que hice en el sistema, donde la estética se ha tornado política... como **Week-End** y **La chinoise**... Una toma de posición política debe corresponder a una toma de posición estética. No es un cine de autor el que hay que hacer, sino un cine científico.

La estética también debe ser estudiada científicamente. Toda investigación, en ciencia como en arte, corresponde a una línea política, aunque lo ignores. Así como hay descubrimientos científicos, también hay descubrimientos estéticos. Por ello hay que tener claro, conscientemente, el camino que se ha elegido y con el cual se está comprometido. Antonioni, por ejemplo, en un momento realizó un trabajo válido, pero ahora ya no. Él no se ha radicalizado. Él hace un film **sobre** estudiantes, como se lo podría hacer en Estados Unidos, pero no hace un film **que venga** de los estudiantes... Pasolini, tiene talento, mucho talento, sabe hacer films **sobre** temas como se aprende a hacer composiciones en la escuela... Por ejemplo, puede hacer un bello poema sobre el Tercer Mundo... **pero** no es el Tercer Mundo quien ha hecho el poema. Entonces, creo yo que es necesario ser el Tercer Mundo, participar en el Tercer Mundo y después un buen día es el Tercer Mundo el que canta en el poema y si tú eres quién lo hace, es simplemente porque tú eres poeta y sabes como hacerlo... Como tú dices, un film debe ser un arma, un fusil... pero todavía hay cierta gente que está en la noche y necesita más una linterna de bolsillo para iluminar a su alrededor y esto es justamente el papel de la teoría... Hace falta un análisis marxista de los problemas de la imagen y el sonido. El mismo Lenin cuando se ocupó de cine, no hizo un análisis teórico, sino un análisis en términos de producción, para que hubiera cine en todas partes. Sólo Eisenstein y Dziga Vertov se ocuparon del tema.

**Solanas
Godard**

¿Cómo haces para filmar ahora, tienes productor?
Yo nunca tuve productor. Tenía uno o dos productores de los cuales yo era amigo, pero nunca funcioné con casas productoras normales. Cuando lo hice una o dos ve-

ces, fue por error... Para mí, ahora es imposible. Yo no sé cómo hacen los demás. Veo compañeros míos, como Cournot o Bertolucci, por ejemplo, que se ven obligados a tocar el timbre en casa de un cretino y discutir. Aceptar discutir con un cretino para salvar su obra. Pero yo nunca hice esto. Ahora soy yo el productor, con lo que pueda... y filmo mucho más que antes, porque filmo de una manera distinta, en 16 mm., o con mi pequeño equipo de televisión... Y también distinta, en otro sentido, aunque parezca pedante utilizar el ejemplo vietnamita. Me refiero al uso que dan los vietnamitas a la bicicleta en el combate o en la resistencia. Aquí un campeón ciclista no sabría en absoluto servirse de una bicicleta como lo hace un vietnamita. Y bien, yo quiero aprender a servirme de una bicicleta como lo hace un vietnamita. Yo tengo mucho que hacer con mi bicicleta, mucho trabajo por delante y eso es lo que debo hacer. Por eso ahora filmo mucho. Este año hice cuatro filmes...

Solanas ¿Cuál es la diferencia entre el cine que hacías antes y el cine que haces ahora?

Godard Ahora intento hacer un cine que conscientemente procura participar en la lucha política. Antes era inconsciente, un sentimental... era de izquierda, si quieres, aunque yo partí de una posición de derecha y también porque yo era un burgués, un individualista. Después, fui evolucionando sentimentalmente hacia la izquierda, hasta llegar a una posición no de izquierda "parlamentaria", sino de izquierda revolucionaria, radicalizada, con todas las contradicciones que esto impone...

Solanas ¿Y cinematográficamente?

Godard Cinematográficamente, yo siempre he tratado de hacer aquello que nunca se hacía, aún cuando trabajaba con el

sistema. Ahora intento ligar "lo que no se hace" con las luchas revolucionarias. Antes mi búsqueda era una lucha individualista. Ahora quiero saber si me equivoco, por qué me equivoco y si tengo razón, por qué. Trato de hacer aquello que no se hace, porque lo que se hace ya, en cine, es prácticamente todo imperialista. El cine del este es un cine imperialista; el cine cubano —aparte de Santiago Álvarez y de uno o dos documentalistas— es un cine que funciona a medias sobre un modelo imperialista. Todo el cine ruso se transformó rápidamente en imperialista o se burocratizó, salvo dos o tres personas que han luchado contra eso: Eisenstein, Dziga Vertov y Metrekin, que no es conocido en absoluto... Ahora yo hago cine con los obreros y hago aquello que ideológicamente ellos quieren, pero también les digo: "¡cuidado!"... es necesario que además de hacer ellos este cine, no vayan el domingo a consumir el cine del sistema. Este es nuestro deber y la manera de ayudar "la lucha de los cineastas..." En resumen, yo he llegado a la conclusión de que siendo el panorama del cine muy complicado y confuso, es necesario hacer cine con gente que no sea cineasta, con gente que esté interesada en que lo que vea en la pantalla tenga relación con ella misma...

Solanas

¿Porqué trabajas con gente que no es del cine?

Porque respecto al lenguaje del cine, es un pequeño puñado de individuos, en Hollywood o en Mosfilm o donde sea, el que impone su lenguaje, su discurso, a toda la población y no es suficiente salirse de ese pequeño grupo y decirse "yo hago un cine diferente"... porque se tiene siempre las mismas ideas acerca del cine. Por ello, para superar esto, hay que darle la ocasión de hacer el discurso cinematográfico a gente que hasta ahora no tuvo oportunidad... Una cosa extraordinaria del "mayo" último, en

París fue cuando toda la gente se puso a escribir en las paredes... El único que tenía derecho a escribir en las paredes era la publicidad... Se hacía creer a la gente que escribir en las paredes era sucio y feo, pero yo también tuve el impulso de escribir sobre los muros y lo mantengo desde "mayo"... Ya no fue una idea anárquica o individualista sino un deseo profundo... También para el cine es necesario volver a empezar. Yo hice un film con estudiantes que hablaban con obreros y era muy claro: los estudiantes hablaban todo el tiempo, los obreros nunca... Los obreros entre sí hablan mucho... ¿pero sus palabras donde están?... Ni en los diarios, ni en los films, están las palabras de las gentes que constituyen el 80% de la humanidad... Hay que forzar a la minoría que tiene la palabra a cederla al 80%, hacer que la palabra de la mayoría pueda expresarse. Por eso, no quiero pertenecer a la minoría que habla y habla todo el tiempo o a la que hace cine, sino que quiero que mi lenguaje exprese al 80%... y es por eso que no quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría...

**Solanas
Godard**

¿Cuál es la idea de **La Huelga**, tu próximo film?

Es una mujer que cuenta una huelga. Tiene un chico y por eso cuenta desde su casa, cómo es una semana de huelga y también las relaciones entre el sexo y el trabajo. Cuando se trabajan diez horas por día, se sea intelectual u obrero, no se puede hacer el amor... y si la mujer es la que se queda en casa, puede suceder lo contrario... esta situación propone muchos problemas y aquí se habla verdaderamente de estas cosas. Haré todo este film con mi cámara de televisión. Es muy económico y práctico. Aquí mismo filmamos y vemos en seguida lo que hemos hecho, en imagen y sonido, sin depender de laboratorio, montaje, etc... Si no nos gusta lo hacemos de nuevo...

Haré casi todo el film en un solo plano. El trabajo estará en el libro, en el diálogo.

**Solanas
Godard**

¿Y después cómo lo proyectan?

Se va a proyectarlo por los televisores de los cafés de barrio, en las zonas fabriles... Se discute y se habla con la gente y ese mero hecho significa para todos avanzar.

**Solanas
Godard**

¿Qué papel puede jugar el cine en el proceso de liberación?

Un papel fundamental. Como tú decías, informar y enseguida de esa información la reflexión... Hay que hacer filmes claros y simples que ayuden a clarificar las cosas... Y filmes simples desde el punto de vista técnico porque la técnica es muy cara. Si el sincronismo o el montaje resultan muy caros cuando filmamos, trabajemos con pocos planos o con voz en off... y si son inevitables, hagámoslos, pero tengamos en cuenta que es necesario simplificar. Nada más.

GODARD Y LA TV POPULAR

A raíz de los acontecimientos revolucionarios de mayo de 1968, en París, los sectores más radicalizados del cine francés, constituidos en los llamados **estados generales** comenzaron a trabajar en una dirección política y revolucionaria. A partir de mayo, pocos de aquellos cineastas que constituyeron los nombrados comités del cine y entre ellos Godard —casi el único de los cineastas que anteriormente trabajaba dentro de las estructuras del sistema— llevaron adelante su posición de ruptura. La búsqueda se centraba en torno de un cine absolutamente descondicionado, que no fuera mercancía para venderse, ni de consumo, y que contribuyera al proceso revolucionario. Esta apertura era parte de una corriente que a nivel europeo y mundial se estaba manifestando y que tenía sus primeras manifestaciones en los llamados “contrafestivales”, boicot y contestación a las manifestaciones pretendidamente culturales del cine del sistema. Crisis de los festivales de Cannes, Pesaro, Venecia, Locarno, Londres, etc.... todos en 1968.

Parte de los cineastas y de las generaciones nuevas comenzaron a operar con medios hasta el momento despreciados por la categoría que dictaba la industria. El cine de 16 mm., con idénticos valores sea largo, larguísimo, corto o cortísimo, y caso quizás único: el empleo de la

televisión como instrumento también de contrainformación del sistema. Tal el caso de la **televisión popular** que realiza Godard con equipos absolutamente nuevos. ¿Cómo opera y en qué consiste este nuevo circuito televisivo? La **televisión popular** se realiza con un equipo compuesto por dos pequeñas cámaras de televisión, con su correspondientes monitores y aparatos de grabación de “tapes”. El costo de estos equipos completo no sobrepasa los 3.000 dólares. Opera de manera clandestina, trabajando en apartamentos, casas o sedes de organizaciones populares. Dos personas bastan para hacer funcionar los equipos: uno en la cámara y otro en el sonido. Se realiza un programa semanal que cuenta con una serie de notas donde se transmite la información del movimiento popular y revolucionario. Es decir, se confecciona la contrainformación de la televisión del sistema. Los “tapes” son luego llevados con un aparato reproductor a cafés barriales u otros lugares públicos donde haya aparatos de televisión y se trasmite por los mismos. Los objetivos son ir sustituyendo a la televisión burguesa a través de estas proyecciones en pequeña escala. Su orientación es decididamente de izquierda revolucionaria, antiburguesa y solidaria con la lucha violenta del Tercer Mundo.

La “T.P.” está realizada por grupos que trabajan en equipo, confeccionan los guiones y los realizan grupalmente. Godard es uno más en esta tarea y está dedicado a incorporar técnicamente a los jóvenes a través de una pequeña escuela de práctica televisiva.

el cine cubano tiene diez años

por ALFREDO GUEVARA

Si algo caracteriza este período de promoción y desarrollo, de formación de artistas, elaboración de una obra y consolidación de una política, ese “algo” será seguramente la coherencia ideológica, el reconocimiento teórico y la aplicación práctica de un principio que nos parece inherente a la naturaleza misma del arte, y del cine, la apertura ante la realidad. Ningún límite, ninguna actitud pre-concebida. La búsqueda primero del dominio de los instrumentos de expresión y del lenguaje, y paralelamente el apresamiento de una realidad que en nuestro país, es, sin que sea necesario para llegar a ella otra cosa que la honestidad y el rigor intelectual, **la revolución**. Ésta ha sido una oportunidad excepcional. No se ofrece una ocasión similar a todos los artistas o movimientos y tendencias de expresión artística. Y el surgimiento y maduración de los creadores cinematográficos —realizadores, fotógrafos, editores, sonidistas y compositores, de los dirigentes y organizadores— ha tenido en su haber este clima singular y maravilloso. No se trataba ya de captar un mundo o de hacer su disección, de superarlo enriqueciéndolo con nuevas ópticas o haciendo aflorar ángulos o zonas inexploradas; o de tallarse en acero para encontrar la fuerza necesaria a la búsqueda perenne e inagotable de la verdad, la resistencia y el valor que exige la lucha con los titanes y pontífices del conservadurismo, cultores y adalides de las formas cristalizadas y excluyentes de la tradición. Se trataba (y se trata) de ser capaces en **tanto que artistas** de vivir esa desencadenada furia creadora, ese terremoto que destruye y rehace en cada instante todas las estructuras no ya de la sociedad sino de la realidad, partícula y totalidad comprendidas (*).

(*) Totalidad en tanto que segmento de la realidad aprehendido por el hombre.

dueña de sí o menos lúcida, esa manifestación artística por excelencia, y por ello implacable e incesantemente renovadora, que es la revolución. Se trataba en fin de **ser o no ser artistas**; de entregarse o no a la más profunda y consecuente voluntad creadora, comprometiendo en ello la sustancia misma de la vida, su sentido y sus posibilidades; de elegir o no la condición de protagonistas, y de ser capaces o no, de ejercer (y aún de resistir) tamaño papel en la Revolución. Esta opción y esta posibilidad no han sido un privilegio de los cineastas, y permite definir en rigor las tendencias y los hechos, el carácter de la obra de arte revolucionaria en y desde la Revolución, obra que sólo puede ser realizada **por revolucionarios**. Y entiendo por tales a cuantos en la práctica y en su teoría —independientemente de canonizaciones más o menos “ideológicas”—, pero sobre todo en su práctica, disponen de la capacidad de ruptura necesaria para considerar cada punto de llegada, como el próximo punto de partida.

Entre nosotros muchos han comprendido estas premisas, las han hecho carne en su carne, e inmersos en la Revolución, revolucionarios, intentan que su obra, y su vida —que es también su obra— exprese en el cine no ya las transformaciones revolucionarias, sino el espíritu revolucionario de la transformación. Otros navegan estas aguas, resienten mar picado pero avanzan y superan dificultades, los menos pierden el paso y lo buscan a duras penas, y algunos —ínfima minoría— necesitan detenerse, repensarse, pues han perdido el control de sí mismos.

LA excepcional circunstancia revolucionaria como ámbito y sustancia de la obra artística ha sido al mismo tiempo fuente de extremas tensiones en el desarrollo de nuestra cinematografía, y en el de sus realizadores, técnicos y dirigentes. Adquirir y dominar el oficio, y respetar su naturaleza artística a partir de la práctica diaria, envueltos en acontecimientos y urgencias de creciente complejidad y acelerado dinamismo, no ha sido nada fácil, y ha dado motivo a crisis, desgarramientos y situaciones que hemos abordado en tanto que revolucionarios y aprendido a abordar como hechos de la Revolución.

La formación de un artista y, más concretamente, la de un creador cinematográfico no es una tarea simple, o planificable según esquemas des-

prendidos de la observación de ejemplos históricos en realidad largamente fallidos, o siguiendo los cánones ilusorios que inspiran la sobreestimación de la pedagogía política como sustratum y elan de una práctica y estética revolucionarias. Menos aún puede determinarse de un modo mecánico —y en términos burocráticos: administrativamente— la promoción de un movimiento artístico. Y sin embargo, nada anda más lejos del pesimismo que nuestras posiciones, porque la Revolución, por su propia naturaleza —según hemos venido subrayando— desencadena fuerzas sociales, posibilidades individuales, que no pueden sino provocar una explosión creadora, e incorporarse, en esta dirección, las manifestaciones artísticas. Es en este sentido en el que nos atrevemos a afirmar la correspondencia necesaria entre las vanguardias políticas —según una terminología convencional, y sólo convencionalmente limitativa— y las vanguardias artísticas, que tendrán que reconocerse, y entremezclarse, pues no son diversa materia social, diversa fuerza revolucionaria.

La forma más compleja y seria, la más alta del trabajo intelectual, será de este modo la tarea y la naturaleza misma de las vanguardias políticas, **de la vanguardia revolucionaria**, en la que la teoría y la práctica se desarrollan y entrelazan como una sola textura. Nada más natural entonces que los creadores que realizan sus vidas en el terreno del arte, busquen y respeten, **en la vanguardia revolucionaria**, la cabeza visible, y el brazo actuante **de la cultura de vanguardia**. Como siempre en la historia, son las situaciones límite aquellas en las que los resortes sociales se hacen más claros, y el instante de la más lograda lucidez. Ese instante de claridad meridiana se ofrece en nuestros días en los procesos y combates por la liberación nacional, en la lucha armada, revolucionaria, irrestricta y sin cuartel, que libran los pueblos del Tercer Mundo. Y la cultura artística encuentra en ese período una doble situación, igualmente riesgosa, que la lleva de la tradición a la modernidad, y que sólo puede encontrar su medida **en la estrategia del combate revolucionario concreto**. Mientras la tradición, cultura viva y acantonada, o restos de formaciones culturales que definían los rasgos de la nación oprimida en el período de la colonización, o durante los procesos neocolonizadores, exige un esfuerzo de revitalización, y sirve de precario pero necesario **punto de apoyo** en el combate de una nación movilizad, nuevas tradiciones, nuevas situaciones culturales, se crean en medio del combate, y resultan el em-

brión de la nueva cultura que hay también que cuidar y desarrollar, ya que corresponde no sólo a la vida real, sino que es la **única y auténtica ruptura** con la condición colonial. Es esta relación entre respeto y superación, entre punto de apoyo y ruptura y despegue, una tarea delicada y **política**, de altísimo nivel de elaboración, y de simplérrimas posibilidades de aplicación a la realidad. Toca a las vanguardias artísticas —como a otros segmentos de la vanguardia revolucionaria, historiadores, sociólogos y psicólogos, antropólogos y filósofos o tecnólogos— analizar y enriquecer, con un dominio total de los recursos intelectuales necesarios a su investigación, las posibilidades creadoras **de la dirección política**, a la que corresponderá en última instancia, elaborar y fijar, también en este terreno, la estrategia revolucionaria.

ESTO no supone, ni remotamente, moldes o limitaciones a los artistas e investigadores, a los científicos y tecnólogos para los que la apertura tendrá siempre, y en toda circunstancia, que ser total. La sociedad socialista, revolucionaria, es, por definición, el ámbito natural de la ciencia, rampa de la historia, e independientemente de la estrategia correspondiente a un periodo particular, y a sus circunstancias, no podrá renunciar nunca a su condición de laboratorio y matriz del futuro.

Es que la estrategia revolucionaria ante términos que se presentan como históricamente antitéticos, dado que corresponden al instante del salto cualitativo —y que exigen en consecuencia rechazo y ruptura, violencia **contra sí mismos**— no supone en ningún instante la aceptación teórica del carácter excluyente de una violencia temporalmente **real**. De ahí que establecer una estrategia política no conlleve limitaciones artísticas de ningún tipo, y sí, la exigencia revolucionaria, si fuera el caso, de revalorizaciones fortalecedoras, precisamente para lograr con mayor firmeza, y por lo tanto con más largo alcance, el salto revolucionario e históricamente **irrenunciable**, que supone la superación dialéctica de todo el pasado.

La sociedad revolucionaria, socialista en nuestros días, será por esto, en toda circunstancia, y en cualquier terreno, laboratorio permanente, centro de experimentación ilimitado —en su acción, y en su finalidad— reservándose tan sólo, como estructura orgánica, y por tanto pensada, y finalmente **dueña de sí**, fijar en cada instante la **línea del desarrollo**, y, en consecuencia, las direcciones fundamentales de sus inter-relaciones.

Es por esto que en nuestro país y revolución, cualesquiera que sean los combates y enfrentamientos ideológicos, o las líneas trazadas, el desarrollo de las manifestaciones artísticas de la cultura, disfruta de un clima auténticamente revolucionario. La estrategia revolucionaria no entra, no ha entrado, y no tendrá que entrar nunca, en contradicción con las posibilidades que este clima abre, y que resultan de la naturaleza revolucionaria de la revolución. Esta situación no parece tener antecedentes históricos más allá de períodos limitados en la vida cultural de otros países. Y la transitoriedad de tales ejemplos impide encontrar en ellos la premisa para una generalización teórica ya que no llegaron a superar su circunstancialidad, si bien no podríamos en ese sentido, sin caer en ligerezas, hacer afirmaciones definitivas.

En los meses en que fue organizado e inició sus trabajos el ICAIC, declaramos en la revista **Cine cubano** que no reconocíamos, en el terreno de la promoción de un nuevo medio de expresión, otra tarea que la de crear la base material, tecnológica, y el clima espiritual, propicio al desarrollo de nuestra cinematografía. Esta línea, fortalecida y desarrollada en la práctica, y enriquecida a partir de ella, marcha según puede apreciarse, en exacta correspondencia con lo que consideramos sustancia y carácter de una política cultural cinematográfica revolucionaria, o lo que es lo mismo, con el rechazo de las ideas pre-concebidas, y de la "ideologización" apriorística de las manifestaciones artísticas de la cultura.

ESTA confianza en las posibilidades revolucionarias de la Revolución —nada cercana a la adoración de la espontaneidad— ha dado un resultado. El cine cubano existe, y existe como **arte revolucionario**, de búsqueda y aporte real, como **instrumento de cultura y arma de combate**. La irrestricta apertura ante la realidad no puede sino asegurar estos resultados. Y es el único modo de lograrlos en el terreno de la cultura artística, a partir de posiciones revolucionarias.

¿No es **también** esta actitud, de apertura y búsqueda, de crítica y análisis, de acumulación y disección de experiencias vividas, de práctica concreta, y teorización generalizadora, no es ésta disponibilidad e incesante promoción de aventura innovadora, la esencia misma del **espíritu científico**? Encontramos en Marx, en su pensamiento, en su obra crítica, y sobre todo en

sus conclusiones metodológicas, la más alta cima del espíritu científico. De ahí que nos proclamemos marxistas, revolucionarios marxistas, y que tratemos de serlo. Y de ahí también que, en consecuencia, podamos responder a los escépticos y dubitativos, a los frágiles y temerosos de dentro y de fuera, con una pregunta finalmente elemental: ¿es que acaso las manifestaciones artísticas de la cultura quedan al margen de todo análisis marxista, o que puede negarse validez a líneas del **desarrollo revolucionario** que resultarían de este modo sólo admisibles en el terreno de la investigación y especulación científicas? Admitir este juicio sería como proclamarse en posiciones contrarrevolucionarias, conservadoras a ultranza, y no importa si con conciencia o sin ella, llevará a promover para el arte, caminos que, de un modo u otro, antes, o después, conducen al estancamiento corruptor, —a veces encubierto en mitologías arqueológicas— matando la vida, y sustituyéndola por religiones culturales. (No son pocos, por demás, los revolucionarios apresados en esas trampas y es, por eso, necesario desenmascararlas).

Habrà que señalar también que esta estructura de pensamiento y conducta, no-ideológica, viva, y enemiga de cristalizaciones y adormecimientos a que hemos venido haciendo referencia, nos permite, en una zona limitada pero inmersa en la Revolución, encontrar embrionariamente al menos, la superación **desde dentro**, de un Organismo revolucionario de promoción y dirección, hasta sentir los primeros síntomas de su conversión en movimiento artístico igualmente revolucionario. Esta transformación socialista, revolucionaria, del Organismo en movimiento artístico, sólo puede realizarse parcialmente en las actuales circunstancias, pero es preciso subrayar la importancia de un fenómeno tan singular como significativo. Y cultivarlo. La consecución de ese objetivo, y de las condiciones que lo pueden hacer posible, la estrategia necesaria, y el dominio de los recursos y conocimientos que permiten elaborarla, son lo que llamamos **política cultural**, en este caso cinematográfica. Y el rigor y la voluntad de profundizar su desarrollo, la **medida** de su carácter revolucionario.

ALFREDO GUEVARA

ALFREDO GUEVARA. Presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) y director de la revista Cine Cubano.

VIETNAM: CINE Y GUERRILLA

ADAPTÁNDOSE a las condiciones de guerra encarnizada provocada por los continuos ataques norteamericanos en la región de los altiplanos, en la llanura, a lo largo de la costa, en la zona liberada o en esa contienda en que se suceden las grandes luchas armadas y políticas, el Cine de Liberación debe ser distribuido en pequeñas bases, permanentes en cada zona. Hay un servicio de filmación también en Saigón, Cholon y Gia Dinh.

De todos modos, el Cine de Liberación sufre todavía limitaciones desde el punto de vista del equipamiento y de sus efectivos; el campo de batalla del Sur es muy vasto, las relaciones entre las diferentes zonas tropieza con dificultades y la concentración de los técnicos cinematográficos no resulta nada cómoda, hecho que provoca cierto desequilibrio en las filmaciones: no podemos limitarnos a filmar escenas solamente en las zonas más tranquilas... Ciertos acontecimientos históricos han sido omitidos por los objetivos de las cámaras del Cine de Liberación. Los técnicos que filman las batallas no deben ser sólo hábiles y veloces, sino

que deben también cumplir su deber de combatientes. Algunos se sirven, en efecto, de las armas para abatir a un enemigo peligroso antes de continuar la filmación.

La cámara de 16 mm. de carga mecánica es el instrumento esencial, puesto que responde a las exigencias del frente. El tipo de cámara generalmente utilizada es la "Bolex-Pai-lard" o la "Bell and Howell".

Hay una gran carencia de accesorios: si se quiere filmar a los enemigos en acción, por ejemplo, la falta del teleobjetivo de focal 150, 300, 600, provoca bastantes dificultades. En algunas localidades el enemigo ha incendiado las colinas que rodean sus propias bases, prestándoles también un color negro que las diferencia fácilmente de otros colores. Esto ayuda al enemigo a reconocer la distancia existente entre las propias bases y la zona liberada. Para poder filmar las actividades del enemigo en sus bases, los camarógrafos se cubren el cuerpo de ceniza negra para no ser divisados.

Hoy cada base posee un laboratorio de revelado, revelado que se hace en forma manual con accesorios rudimentarios de bambú o de madera. La base central del Estudio de Liberación ha impreso copias de películas con la ayuda de un proyector modificado. Esta base puede también hacer titulaciones. Pese al estado rudimentario de revelado y de copia, las películas se editan regularmente.

A causa del carácter encarnizado de la guerra, las armas, los equipos y los accesorios deben ser livianos y poco voluminosos. Pese a las

difíciles circunstancias, los laboratorios del Cine de Liberación no renuncian a desarrollar sus iniciativas, a superar las dificultades, a recurrir hasta su último esfuerzo para asegurar la calidad técnica.

El Estudio de Liberación ha cumplido muchos esfuerzos en el campo de la proyección de los films para el pueblo. Algunos equipos encargados de las proyecciones han alcanzado las cercanías de Saigón y las "aldeas estratégicas" para exhibir los films, y las reuniones, con las consiguientes proyecciones, han aumentado el prestigio del FNL y del Estudio de Liberación. El enemigo trata de cercar sin descanso a los equipos cinematográficos.

En algunas localidades, cuando el enemigo descubre estos equipos, envía tropas en helicópteros, pero los equipos son protegidos por la población, que los ayuda a enterrar o esconder a tiempo los aparatos.

La población gusta de ver los films del Estudio de Liberación, sobre todo la población provisoriamente ocupada. En ciertas localidades, algunos de nuestros compatriotas han recorrido decenas de kilómetros a pie para asistir a una proyección. Algunos ciudadanos, pese a que el enemigo lo había prohibido, buscan siempre, cuando se presenta la ocasión, alcanzar las zonas liberadas para ver películas; a menudo deben cargar una azada para excavar refugios individuales y protegerse de los proyectiles del enemigo. Donde el enemigo ataca constantemente, las proyecciones se hacen entonces

en trincheras subterráneas. A causa de esta guerra encarnizada, los equipos de proyección deben trabajar con paciencia, voluntad y constancia.

La reunión con proyecciones transcurre en presencia de un público nunca inferior a las diez o veinte personas; la entrada, naturalmente, es gratuita.

Los equipos que transportan los aparatos están armados, y, cuando se cruzan con el enemigo, se defienden para proteger películas e instrumentos. Los comentarios se hacen con ayuda de un megáfono y el acompañamiento musical con una guitarra.

En resumen, la situación exige de la organización, ante todo otros equipos de aficionados a las filmaciones y a las proyecciones, para poder registrar todos los grandes acontecimientos y servir con mayor amplitud al pueblo. Para el equipamiento, tenemos necesidad de aparatos livianos, poco voluminosos, por ejemplo proyectores de manivela o el dínamo portátil liviano, muy apto para el transporte.

Necesidades urgentes del Estudio de Liberación: Ante todo cámaras "Bolex-Paillard" o "Bell and Howell" de 16 mm. Después, copadoras de 16 mm. Debrie, aparatos de revelado y grabación, y copidores portátiles que necesiten el mínimo de corriente eléctrica. Grabadores portátiles, livianos, poco voluminosos. En fin, proyectores, en lo posible de manivela.

LOS CINEASTAS DEL VIETNAM DEL SUR

POBREZA Y AGITACION EN EL CINE

- **Pregunta:** ¿Cuál es la historia, el por qué de tu último film, **Me gustan los estudiantes**, cuáles eran tus propósitos?

Yo tenía material que había filmado como noticiarista, que ya lo pensábamos con alguna intención pero no con la intención de la película, era simplemente para un noticiario. Entonces ese material no había sido filmado a satisfacción, es decir, había sido elaborado como noticiario, nada más. Estaba todo ampliado a 35 mm; entonces a mí se me ocurrió la idea de llevar el material y exhibirlo en el Festival de "Marcha". Pero pura y exclusivamente para demostrar que en Montevideo también hay violencia, porque en Montevideo no había mucha violencia, es notorio que no veía mucho la violencia que es normal en Buenos Aires incluso, y se iba a llamar Violencia en Montevideo, e iba a mostrar la violencia en Montevideo tipo noticiario y mudo. Luego, hablando con varios amigos, fue surgiendo que debería ser algo más que eso. Es decir: ¿uno debe hacer una película puramente mostrativa, o debe hacer una película que tenga toda una intención creativa y transformadora? Lo único importante desde el punto de vista estético es para mí haberme incorporado a un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario y no es demostrativo. Se supone que las otras películas son demostrativas y analíticas. Esta no es analítica, toma partido a favor de una lucha popular, como era la de los estudiantes, y nos concentramos en lo de los estudiantes por la oportunidad histórica de que en ese momento las luchas más fuertes eran las que llevaban los estudiantes, o sea que la película llegó a tener la importancia de responder a un momento histórico y salir en un momento histórico totalmente apropiado. La película por ello es totalmente de actualidad.

Reportaje
a Mario
Handler por
Octavio
Getino

- **Pregunta:** ¿Tuviste problemas de realización?

Sí. Se volvió a recursos primitivos lo cual fue muy útil. Porque sin dinero había que terminar una película. Eso es realmente muy importante porque no se podía sacar copión, no se podía refilmar nada, no había ni que hacer títulos, porque los títulos fueron hechos a mano, fueron dibujados sobre el fotograma. En cada fotograma se dibujó una sílaba y así se fueron componiendo. Yo nunca había llegado a ese extremo de utilizar un sólo fotograma. Había varias ideas más que no apliqué. Entonces ahí surgió una teoría que creo que es bastante interesante, la de que simplemente cualquier método es apropiado, y ahí también empecé a meditar que todo lo que fue filmado al sol pudo ser hecho con película la mitad de barata, película no pancromática. Claro, esto es toda una teoría del abandono no sólo de los recursos del lenguaje sino de los recursos técnicos, que nos han sido dictados por las metrópolis. Hemos tomado conciencia de muchas cosas, de hasta qué punto nos han vendido a nosotros también no sólo un lenguaje, sino todo un material, es decir, la industria de los países desarrollados. Nos están vendiendo un material que es inapropiado o no está adecuado a nuestras necesidades o posibilidades.

- **Pregunta:** ¿Qué conclusión sacás de tu experiencia de realización, de tu experiencia técnica?

Lo esencial es saber ser pobre, y además brindarle a todos los demás que están con nosotros o que nos siguen todo un aparato. Yo creo que es una misión nuestra transmitir a los demás las experiencias nuestras no para que las reproduzcan sino para que las hagan mejor. Por ejemplo, un día a un tipo se le ocurrió que hay que filmar a 24 cuadros, tenía una razón técnica en ese momento cuando surgió el cine sonoro, hasta ese momento se filmaba a 16, 18, 20 cuadros. Pero ahora nosotros que somos pobres podemos ahorrar mucho, el lío es que nos escapamos del standard mundial, pero, ¿qué significa escaparse del standard mundial? Significa filmar una película para que no sea

exhibida en Francia ni en Estados Unidos. Tenemos que razonar si a nosotros nos importa tanto que se exhiba en Estados Unidos o en Francia. Entonces podemos decir si lo que nos importa a nosotros es sobre todo el público latinoamericano. Yo ahora estoy haciendo pruebas para ver si puedo bajar a doce cuadros, para tratar de que otros tengan proyectores de doce cuadros, además no es nada difícil cambiar la velocidad de un motor, pero si se consigue, yo le estaría pagando a la Kodak la mitad, y al laboratorio la mitad. La conclusión de todo esto es que somos libres. Simplemente que no estamos atados ni a las teorías del cine directo ni a las teorías de la luz existente, ni a las teorías del abaratamiento. Otra cosa que surge de la pobreza, que yo hablaba con muchos realizadores que son de los pobres, pobres de Europa, que trabajan muy barato, y me dicen tal tipo hizo un largometraje baratísimo, claro cómo la hacían. Un tipo compraba película de Cleopatra, en Cleopatra alguien robaba película y la revendía muy barata. Pero en Uruguay no hacen Cleopatra de modo que yo no tengo película robada. El problema es que ellos son marginales, son simplemente movimientos que dentro de un sistema son marginales, no son realmente destructivos sino que solamente son marginales y que viven del pequeño robo, de la pequeña limosna de abaratar los costos. Nosotros somos peor que ellos, somos realmente subdesarrollados. Incluso lo que es el Uruguay, Bolivia, Colombia, Paraguay, Ecuador, Perú, frente a la Argentina y Brasil, por ejemplo, somos hasta subdesarrollados respecto de ustedes. En Uruguay, por ejemplo, no hay una sola moviola de 16 mm. El Uruguay es menos que marginal. Un realizador uruguayo no puede ser marginal dentro de su propio país.

Yo me aparté de las teorías de algún amigo que era de la escuela de Nueva York. Aquí las teorías destructivas y marginales no sirven, aquí lo que hay que hacer es integrarse a un proceso revolucionario, y plantear toda una serie de esquemas distintos que parecerían despreciables a uno neoyorquino. Yo no quiero ser un hippie, yo creo que no es revolucionario en el Uruguay ser un hippie. En Estados Unidos, sí puede ser constructivo.

- **Pregunta:** ¿Qué relación existe entre Elecciones y Me gustan los estudiantes?

Elecciones es un intento de ir a una realidad más objetiva. Utilizamos métodos de introducirnos en la realidad que no son los clásicos del documental. Tomamos dos candidatos electorales, uno del campo y otro de la ciudad y tratamos de verlos íntimamente, pero sólo en aquello que tuviese que ver con las elecciones. Nosotros íbamos a mostrar la corrupción electoral del sistema. El documental no termina ni haciendo propaganda ni proponiendo nada. Es un documental de carácter destructivo. Un tipo de documental que yo creo que hay que seguir haciendo. Es decir un documental que destruye los valores negativos del sistema. Me gustan los estudiantes es otra cosa. Otro camino. Es un documental llamémoslo panfletario. Hoy la situación del Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga también a uno a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica o artística en función de una actividad política. Pienso que a medida que los acontecimientos del Uruguay se radicalizan, tal vez uno esté a la altura de ellos. Yo quizá esté algo atrasado. Generalmente los cineastas estamos muy mal formados. Políticamente es un desastre. Y esto también es aplicable a los críticos de cine, donde el asunto se agrava porque es gente más desprovista de un compromiso con la realidad, aunque en Uruguay esta situación se está modificando. Si antes todos los críticos eran descomprometidos, ahora se dividen mitad y mitad, un sector importante se ha radicalizado bastante, pero sólo en la medida en que ha aparecido una obra más radicalizada.

- **Pregunta:** ¿Cómo respondió el público ante Me gustan los estudiantes?

El público respondió por ejemplo en Mérida de una manera que me sorprendió. Elecciones había tenido éxito pero había sido gracias

al escándalo previo que se había hecho antes de largarla. Allá la gente pidió que la repitiesen y acá en Uruguay una de las veces que se dio la gente salió a las calles tirando piedras, levantando barricadas, haciendo de todo. De cualquier manera yo no creo que la revolución se haga con motincitos en la calle, eso no es nada más que un acto de agitación, yo no sé si la gente que hizo eso tomó conciencia, si ha meditado o si solamente la recordará como una aventurita de juventud. Pero estoy seguro que la película sirvió para incidir políticamente y transformar algo, lo que a mi parecer es lo único que puede vitalizar digámoslo así, al cine nuestro, al cine uruguayo y latinoamericano.

jorge sanjinés

SU TESTIMONIO EN MERIDA

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 los conquistadores españoles el derecho que se han otorgado a sí mismo 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 Uds. 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 del 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 capta-

ción 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, le es muy difícil entender el teatro Kabuki, para 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 Uds. 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 fue 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 mil 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 interesará 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.

JORGE SANJINÉS. Realizador boliviano, comenzó su carrera con los cortos "Aysa" y "Revolución" (exhibido en el Festival de Marcha 1967). Primer largometraje: "Ukamau" (Así es) concursó en festivales internacionales y obtuvo un premio en Cannes. Su segundo título, "Yawar Mallku" (Sangre de cóndor) fue invitado oficialmente a Venecia '69 donde obtuvo el premio "Timón de Oro". Estrenado en junio '69 en La Paz, su exhibición fue prohibida durante 48 horas y luego autorizada ante presiones de estudiantes y otros sectores de público.

SIGNIFICADO DE LA APARICION DE LOS GRANDES TEMAS NACIONALES EN EL CINE LLAMADO ARGENTINO

LLEGÓ Don Segundo Sombra de Antin-Guiraldes y la oligarquía argentina, ¡al fin! encontró su digno filme y su cineasta; ayer ocurrió otro tanto con el **Martín Fierro** de Torre Nilsson por parte del gobierno de la llamada "Revolución Argentina". Los sectores abiertamente oligárquico-liberales y los presuntamente nacionales-desarrollistas fueron unánimes en el aplauso y en la promoción de ambas obras. La pregunta que necesariamente debería hacerse es ¿qué hilo sutil hizo coincidir a aquellos que, amamantados en el pensamiento mitrista y representados por los Borges, dirían de la obra de Hernández "obra inculta", "parte de la historia del compadraje", "infantil en su monólogo ilimitado", (para Martínez Estrada "poema evasivo") e intentarían hacer de la de Guiraldes el poema nacional (como Borges con *Ascasabi*)? ¿Qué puede relacionar a una y otra obra, a uno y a otro personaje que no sea un irreversíble distanciamiento? Sin embargo, en unos más entusiasta que en otros, el aplauso unánime indica que tal coincidencia sólo es posible en tanto algo muy importante se ha

tergiversado, en cuanto la ideología que mueve a las dos obras se identifica con la que desde el Gobierno y conjuntamente llevan a cabo hoy liberales y presuntos nacionalistas.

Las tentativas oficiales de alentar una cinematografía que aborde los grandes temas históricos es parte de la misma política que el Gobierno está siguiendo respecto de todos los problemas nacionales. ¿Desde cuando este Sistema habría de interesarse en convocar a los "muertos" si es que estos "muertos" no deambularan aún con sus **conflictos inconclusos** en la cabeza de las masas? ¿Pero esta convocatoria está destinada a reconsiderar seriamente el pasado u obedece, por el contrario, a un decisivo intento de enterarlo en todo lo que todavía tiene de vida, a desconectarlo de sus connotaciones actuales?

El pasado para el Sistema importa en tanto, como el presente, sirve a sus intereses particulares de sobrevivencia. Desde tales intereses no existe otra historia que la elaborada por los amos del país; no existen las masas en la historia, ésta al fin, se trasmuta en un sueño. Es

objeto de, como desearía Nilsson, "ilustración", de consumo. Se retoma la historia para que las masas la consuman, para revertirla contra las masas porque la interpretación que se le da a la historia es la misma que envuelve a cada información proporcionada por el Sistema sobre el presente, sobre cada conflicto o problema, vale decir: **la desinformación más absoluta.**

Dos son las grandes formas de interpretación histórica que campean en las clases dominantes (y que están presentes en las obras de Nilsson y de Antín-Guiraldes). Dos son y no casualmente coincidentes. Para ambas la historia no existe sino es como **ausencia de las masas de la historia.** La interpretación oligárquico-liberal con su línea "Mayo-Caseros" y la interpretación neocolonial disfrazada de nacionalismo o desarrollismo, sostenedora de las tesis generacionales según las cuales el país se ha movido a través de la línea "Revolución-Organización-Desarrollo" son unánimes en la tentativa de borrar al pueblo de la historia. Por ello no hay contradicción alguna entre un gobierno que envía sus tropas a Córdoba y al grito de "¡métanse adentro!" descarga sus armas para que el pueblo desaparezca de las calles, se hunda tras las paredes, se suma en el silencio de la "paz" y el "orden" neocoloniales, **desaparezca en suma de la historia que hoy se está construyendo en las calles,** y los ideólogos y artistas neocolonizados, distorsionadores de un pasado y de viejos conflictos que todavía perduran y en los cuales, por más que le pese al

Sistema, las masas son las grandes protagonistas.

Martín Fierro no es para Nilsson ni para sus fervorosos aduladores **el conflicto todavía vigente del pueblo argentino contra la oligarquía,** sino la imagen anquilosada de una rebelión que si ayer tuvo sus razones de ser encuentra hoy su única opción en lo que se ha dado en llamar en numerosos frentes "reencuentro nacional". La **no-actualización** de ese conflicto por parte de Nilsson, la castración del pensamiento de Hernández, que si hoy viviera sería un perseguido más entre tanto perseguido, es lo que ha permitido que el Sistema reconociera ese film como cosa propia, como instrumento adecuado a su política global. De otro modo no se entendería que los descendientes de aquel Mitre, responsable de las masacres de gauchos y que escribiera en 1879 a Hernández **"No estoy conforme con su filosofía que deja en el fondo del alma una precipitada amargura sin el correctivo de la solidaridad social"**, responsables hoy de la persecución, torturas y matanzas de los hijos de Martín Fierro (fusilamientos 1956, sanguinaria persecución a la Resistencia 1956-60, matanzas en mayo del 69, etc.) enarbolarán el **Martín Fierro** proporcionado por Nilsson como obra digna y... **propia.** Nilsson, al restar historicidad a su personaje, al limitarse a "ilustrar" un libro desconectándolo del conflicto inconcluso que los hijos de Fierro viven en las fábricas, y campos y oficinas del país, ha proporcionado ese "correctivo de solidaridad social" que Mitre invocaba y por

supuesto, todos los secuaces de Mitre tienen sobrados motivos para sentirse satisfechos y agradecidos. El sentido de "los hermanos sean unidos" en boca del Martín Fierro de Hernández que en el terreno político y sindical es conocida ahora como "participacionismo", "colaboracionismo", es decir^a sometimiento a quienes, **disfrazados de hermanos**, son sólo testaferrros de los intereses imperialistas.

Martín Fierro, gracias a tal interpretación, se va (en la pantalla) para siempre, se aleja al trote lento perdiéndose definitivamente; es entonces que viene, como en un contraplano o una moneda que se da vuelta, **Don Segundo Sombra**. Se ha ido el **gaucho-malevo-desertor-muerto** (según el criterio oligárquico-liberal) o el **pobre-gaucho-victima-de-los-desencuentros-entre-hermanos-muerto** (según la óptica neocolonial y en su lugar llega con el mismo trote y parecido color, el peón resignado, el resero que aunque no tiene familia ni rancho donde caerse muerto, es según Antín-Guiraldes "el único dueño de la pampa" ¿Cómo no van a alzarse en sus butacas para aplaudir gozosos tanto los Anchorena como sus nuevos socios industriales? Ya no hay bravatas ni quejas; ya no existe conflicto como el que de alguna manera se colaba, a pesar de Nilsson, en su **Martín Fierro**: campea sólo la resignación. **Don Segundo Sombra** es como un sueño, un sueño de oligarca educado en Francia, claro, pero sueño al fin. No existe alusión a conflicto social alguno porque a diferencia del **Martín Fierro** o al escamoteo de la historia, en la obra

de Guiraldes la historia simplemente no existe. No se trata de la tergiversación producida por la infidelidad al pensamiento de una obra, acá se trata, desde la fidelidad a la obra, del embaucamiento, del sueño. Están todos los ingredientes que hacen placentero el fin de semana al asiduo lector de los suplementos literarios de "La Nación"; está ese clima dulce, impresionista que Guiraldes copió tan bien de los modernistas europeos y que Antín hizo suyo, aunque con menor resultado, de ciertos cineastas franceses. Está en suma la vida de los desposeídos del campo argentino, hecha "belleza". Belleza que hace al gusto de las clases dominantes pero que también hace al gusto, deformado desde la enseñanza primaria y golpeado a través de los grandes medios de difusión, de importantes sectores populares. Desde su coherencia estética, superior a la de la obra de Nilsson, **Don Segundo** alcanza una dosis de persuasión mayor y se convierte, sin paradoja alguna, en un producto más nocivo que el de cualquier obra, al límite, menos lograda. Este tipo de "belleza" que oculta la situación miserable que vive el hombre de campo argentino y su voluntad de cambiarla, se transforma objetiva e históricamente en lo monstruoso; tanto como el más "bello" discurso de un Nixon, de un Rockefeller o de alguno de sus aliados nacionales.

¿Significan este **Martín Fierro** y este **Don Segundo Sombra** un cambio sustancial en la visión que Nilsson y Antín explicitaban desde su obra anterior? De ningún modo; uno ha-

ciendo un cine para la "Revolución Argentina" y otro para la Sociedad Rural, son profundamente coherentes con su vieja trayectoria. La diferencia consiste, cuando más (y cuando menos), en que con este tipo de historias y de interpretaciones de la historia, son más útiles hoy a la política neocolonial que con sus filmes anteriores sólo al alcance de diletantes.

Perdida la esperanza de recuperar, en el caso de Nilsson, el apoyo de cierta crítica y público europeo y de algunos productores yanquis, y en el caso de Antín la esperanza de alcanzar algún respeto por parte de esos mismos sectores, ambos encontraron en el país una coyuntura política particularmente favorable: apoyo crediticio, respaldo oficial, promoción a todo vuelo, canales inmejorables de salida, suculentas ganancias, vale decir el sueño de la mayor parte de los cineastas. Sin embargo es necesario destacar que esta coyuntura favorable para tal tipo de discursos no ha sido iniciada por el Sistema, sino por las luchas populares y la situación política interna que obligan al Sistema a abordar una problemática puesta por las masas sobre el tapete, para dar de ella la interpretación que resulte más acorde con sus intereses de clase.

No puede alentarse ya desde el Poder un cine, como cualquier otro discurso, sobre lo ajeno. Las masas están problematizadas sobre lo interno y es ahí donde se establece el debate y el enfrentamiento. La despoltización, la castración ideológica, la tergiversación histórica pasan a convertirse en objetivos primordia-

les para la política neocolonial. El cine llamado argentino no puede ya dedicarse a la comedia rosa, a la intrascendencia; debe por el contrario abordar la problemática vigente, sacar a la luz los "muertos", tomar todo aquello que deambule por la cabeza de las masas argentinas para, desde ahí llegar a un resultado equivalente al de la comedia rosa o al de la intrascendencia. Se trata sobre todo en esta etapa de actuar sobre las grandes masas que todo lo interrogan y todo lo cuestionan. Las elites neocolonizadas merecen una atención menor: no tienen hoy ya la influencia ni la importancia que tiempo atrás tuvieron. Valga para ellas un cine de "experimentación formal" o "psicologista". Con roer los huesos, les alcanza.

Las masas argentinas, escamoteadas por Nilsson e ignoradas por Guiraldes-Antín, han sido precisamente las que con su resolución de probar que la historia sólo puede ser medida como una presencia o una ausencia de las masas en la historia, como una sucesión de victorias y derrotas en el camino hacia la emancipación definitiva, son las que han obligado a que el cine llamado argentino aborde la problemática argentina, lo cual pese a escamoteos e ignorancias, nos parece un signo muy alentador, al menos para quienes aspiran a construir un cine que sea realmente digno de esa irrevocable aspiración de nuestro pueblo. Buenos Aires, 20 agosto 1969.

GRUPO CINE LIBERACION

EL NUEVO CINE Y LA AVENTURA DE LA CREACION

por
GLAUBER ROCHA

Nadie hay, en este mundo dominado por la técnica, que no haya sufrido el influjo del cine. Aun no habiendo estado nunca en el cine en su vida, el hombre sufre su influjo. Las culturas nacionales en general no han resistido a una cierta manera de vivir, a un cierto moralismo y sobre todo al fantástico estímulo dado por el cine a la imaginación.

Pero no se puede hablar de cine sin hablar del cine norteamericano. Este influjo del cine es un influjo del cine norteamericano, en cuan-

to forma agresiva y publicitada de la cultura americana en el mundo. Y este influjo ha sacudido al mismo público americano al extremo de que él, ahora condicionado, exige del cine una imagen a su semejanza.

Cualquier discurso sobre el cine realizado fuera de Hollywood, debe por ello partir de Hollywood, sobre todo respecto al cine brasileño. Nuestro público que, económica y culturalmente, está más cerca de los Estados Unidos que de Europa, se ha creado una imagen de la vida a través del cine norteamericano, y es por esta razón que cuando un brasileño quiere hacer un film, piensa en hacer un film "a la americana", y es esencialmente por ello que el espectador brasileño pretende de un film brasileño un film "brasileño a la americana". Si el film, justamente por ser brasileño, no es americano, desilusiona. El espectador no acepta la imagen de Brasil vista por los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y **moralmente ideal**, como se ve en los filmes de Hollywood.

No resulta por lo tanto difícil comprender qué películas brasileñas obtienen éxito popular: son exactamente aquellas que, aun tratando temas **nacionales**, lo hacen utilizando una técnica y un arte que imita a las norteamericanas. Ejemplos evidentes: **O cangaceiro** de Lima Barreto y **O assalto ao trem pagador** de Roberto Farias.

O Cangaceiro crea una trama de "western" americano en medio del ambiente del "cangaço" y para obtenerlo deforma toda la raíz so-

cial del fenómeno "sertanejo" (zona en el interior del Brasil-sertao) y se vale sólo de los símbolos evidentes de este fenómeno a la medida del "western": los grandes sombreros, el paisaje agresivo, las armas, los caballos (cuando es bien sabido, por ejemplo, que los cangaceiros raramente iban a caballo), la música y los bailes folkloristas. La historia, como todos recordarán, separaba a los cuatro hombres en buenos y malos. Cuando Teodoro escapaba con la maestría, el film tomaba su curso clásico y progresivo según el esquema de muchos filmes "western". La acción se subdivide entre los buenos, perseguidos, y los malos, perseguidores. Al final, la maestría, el bien puro, se salva. Teodoro, que ya había sido malo, no tiene la posibilidad de convertirse en bueno y muere, heroicamente. Muere, en un acceso de nacionalismo, besando la tierra. La técnica de este film está planteada según los modelos americanos. En ningún momento la cámara se detiene a analizar un personaje.

Este **realismo**, como puede verse, es completamente **irreal**. Se crea la ilusión del mundo del cangaço con un cuadro similar a la ilusión del mundo de los bandidos de Texas. El público que ha sido educado por centenares de filmes de "cowboy", no cumple esfuerzo alguno para entender el film, que es ofrecido como una generosa imitación de su gusto deformado.

Satisfecho por la posibilidad de imitación, el espectador reaccionará naturalmente ante cualquier otro film que, deseando mostrar que Brasil no es Estados Unidos, ponga otro tipo

de conflicto, narrado, en consecuencia, con otro tipo de lenguaje.

O assalto ao trem pagador repite, en el género policial, algunos principios de imitación del film de "gángsters" norteamericano. Pero, como el género policial es mucho más realista que el western, y por ese motivo posee una carga más fuerte de denuncia social, el film de Roberto Farias alcanza cierto nivel cultural. Pero no por ello evita la utilización de las técnicas de "suspenso" propias del género.

El mismo Roberto Farias, en otra película, ha decidido plantearse un interrogante social. Realizó **Selva trágica** y con este film cumplió un gran esfuerzo para liberarse de las fórmulas norteamericanas: al enfrentar el problema de la esclavitud en las plantaciones de mate ubicadas en el Brasil central, dejó de dividir a la sociedad en buenos y malos y trató de hacer un análisis más profundo. Penetrando en una estructura compleja y tratando de extraer de ella un lenguaje que se le adaptara, Farias ha hecho un film que fue recibido en aquella época (1964) como incongruente. La incongruencia de este film era, sin embargo, mucho más realista y nacional que la fórmula cerrada y predeterminada de **O assalto ao trem pagado**.

El rechazo del público a su film hizo comprender a Roberto Farias que su capacidad de comunicar con el público no estaba ligado a su talento personal de realizador sino a la utilización que él podía darle en función de un determinado tema. Y así el director se sirvió nuevamente de un tema urbano y moralista,

una visión de moral de clase media sobre la burguesía: el film **Tôda donzela tem un pai que é uma fera** confirma la tesis según la cual la fórmula del éxito está en la aplicación de la narrativa norteamericana a un tema social y moralmente falso.

La acogida internacional a **Selva trágica**, en el campo de la crítica y de los círculos de arte, divide a Roberto Farias en dos, y el director artesano termina venciendo al director autor; así, su último film **Roberto Carlos em ritmo de aventura** representa una combinación brasileña de las fórmulas norteamericanas, y está destinado a convertirse en nuestro mayor éxito de taquilla.

EL DESAFÍO

¿Pero Roberto Farias logrará **conquistar** verdaderamente a este público explotando sus alienaciones? Dar al público lo que el público **quiere** ¿representa una forma de conquista, o bien una forma de explotación comercial del acondicionamiento a-cultural del público mismo? ¿No estará en cambio en **Selva trágica** el verdadero camino que conduce a la **conquista** de los espectadores?

Farias, seguramente, me contestará que el cine es una industria y que Brasil necesita una industria cinematográfica que más adelante puede darle la posibilidad de realizar un cine original ocupado en los problemas del país.

¿Pero cómo se forma una industria nacional? El cine es una industria que genera cultura.

El cine norteamericano ha creado un típico gusto suyo y si el cine brasileño, para desarrollarse, quiere seguir el camino más fácil, no tiene más que utilizar las fórmulas norteamericanas, pero así el cine industrial brasileño sólo será un creador en mayor potencia de la cultura dominante. Esta cultura podría ser indiferentemente francesa, rusa o belga: no tiene importancia; pero en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento generado por las condiciones de su específica estructura social y económica.

El primer desafío a proponer al cineasta brasileño es este: cómo conquistar al público sin utilizar fórmulas norteamericanas que hoy ya están diluidas en otras subformas europeas. ¿Valdrá la pena esforzarse por hacer un cine que nada para bien o para mal aportará a la cultura específica de la civilización a que pertenece? Esta "impasse", que refleja la moderna concepción de las civilizaciones subdesarrolladas de los países tropicales, tiene una doble y diversificada repercusión moral: primero, sobre el cineasta que "produce la imitación" con culpa evidente, y segundo, sobre el público que "rechaza lo original" con irritación manifiesta.

Pero, para el público, la empresa es más dura, porque él no advierte el proceso creador de un cine original contrapuesto al cine de imitación, cine este último que puede alcanzar más fácilmente el concepto de perfección requerido por los espectadores: la cosa se hace más difícil para el cine original que, siendo nuevo, es imperfecto y por ello menos acogido

por el público que, con su consentimiento, estimula crecientemente al cine de imitación.

De este concepto de cine de imitación y de cine original ha llegado a crearse en Brasil el término "Cine Nuevo". Pero del Cinema Nôvo, que ha preferido enfrentar la realidad brasileña, surge un segundo desafío: una vez rechazado el lenguaje de imitación, ¿cuál será la forma original a usar?

NO AL POPULISMO

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, nacionalpopular/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 elites, muy distinta del arte popular producida 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 Nôvo, recha-

zando 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 necesidad de formarse un poco de "conciencia política" a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico.

El primitivismo de este concepto es todavía más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene por lo menos la valentía de saberse tal y justifica la "industria del gusto artístico" con objetivos de lucro.

El arte populista, en cambio, trata de justificar su primitivismo con una "buena conciencia". El artista populista afirma siempre: "no soy un intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bello porque comunica", 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 "caboclo" y de la clase media. De aquí deriva el éxito de cualquier drama de denuncia social.

El populista defiende también la tesis según la cual "se deben usar las formas de comunicación... para 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 Nôvo, participando en la inquietud general de la cultura brasileña, ha rechazado al populismo reduciendo así su posibilidad de maniobrar al público. ¿Habrá elegido el camino de la esfinge?

Mientras tanto se discute sobre el problema de la comunicación, el Cinema Nôvo discute

el problema de la creación. ¿Son conciliables creación y cinematógrafo?

La mayoría de los observadores responde que el cine es un arte de comunicación, y basta. Para estos observadores **crear** se opone a **comunicar**. Los apóstoles de la comunicación a toda costa no se preguntan a cuántos niveles se produce la comunicación y, sobre todo, qué es una verdadera comunicación.

El Cinema Nôvo admite haber logrado alcanzar la verdadera comunicación, pero confesando esto, se libera de 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 Nôvo 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 adónde voy, pero sé que no 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, como las mismas vanguardias políticas de Brasil, violento y triste, aún más triste que violento, como nuestro carnaval, que es mucho más triste que alegre.

Entre nosotros, nuevo no significa **perfecto**, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de **perfección** siguiendo los intereses de un **ideal político**.

El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador. Si el complejo de culpa de los artistas de la burguesía los lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de esa conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, el único camino de salida está en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación.

La ambición del Cinema Nôvo es por ello considerada extracinematográfica. El cine, dicen todos, es una diversión. Quien va al cine lo hace para divertirse. Nadie desea enfrentar problemas en el cine; el arte queda reservado al teatro, a la pintura o a la poesía. El cine, en cambio, cuesta pesos. El cineasta artista es un irresponsable, un cretino, un intelectual.

En Brasil intelectual es sinónimo de homosexual. Y se necesita mucho coraje para ser un intelectual y, como intelectual, agredir el poder del cine. Pienso que Brasil es un país con una vital necesidad de cine y, sobre todo, que el cine será el arte brasileño por excelencia. Pero Roma no ha sido hecha en tres días, y el Cinema Nôvo ha comenzado en 1962, produciendo desde entonces sólo 32 filmes.

SISTEMA DE DISTRIBUCIÓN

Para que el cine se convierta en negocio el secreto está en la distribución. Cuando el film está listo, el productor debe lanzarlo, pero para llegar al exhibidor debe pasar antes a través de un intermediario, el distribuidor, que paga sólo contratos y organización. Todos los gastos de publicidad son divididos por tres, pero el 80% queda a cargo del productor. El exhibidor recibe el 50% del rédito bruto, el productor del 35 al 40% (pagando el 80% de la publicidad) y el distribuidor del 10 al 15% gastando sólo lo mínimo necesario. Pero el distribuidor factura directamente y así maneja el capital del productor.

En general, al finalizar un film el productor se encuentra sin dinero y... recurre al distribuidor. El distribuidor, generalmente, se lo anticipa, pero este dinero será descontado de las primeras entradas y el productor dejando las primeras ganancias al distribuidor deberá pagar a los bancos con las entradas posteriores... siempre inferiores a las primeras.

El cine brasileño ha vivido durante años este drama. Cuando algunos capitalistas de San Pablo organizaron la gran industria de la "Vera Cruz" en todo pensaron menos en la distribución, que fue confiada a la Columbia Pictures. Columbia hizo la distribución, pero sin el mismo esfuerzo comercial y publicitario acostumbrado para sus filmes.

En ese período de gigantismo, los teóricos del cine de San Pablo (los mismos que hoy influyen la política del Instituto Nacional de Cine) pensaban que el cine de "estudios", estrellas, maquilladores, reflectores, sueldos astronómicos, directores italianos, era el cine ideal. Luego de 18 filmes la Vera Cruz quebró; ni siquiera el éxito obtenido por **O Cangaceiro** logró evitar la caída de aquel imperio cinematográfico. ¿Fue culpa de los financistas? No. La culpa era de los productores improvisados, de los directores importados, de los actores irresponsables, de los idealistas que han misticado a la burguesía de San Pablo afirmando que el arte es producido por el dinero y que por medio del arte, sin un mercado, San Pablo podía tener un cine igual al norteamericano.

La distribución, digámoslo también, no puede cumplir el milagro de volver del agrado del público un mal film o de hacerle comprender un buen film artístico. Pero la distribución puede, por medio de una programación hábil y persistente o a través de un control eficaz, lograr que un film circule a lo largo del inmenso territorio brasileño, recuperando así, con

una ganancia, todo su capital. La extensión del mercado de distribución en Brasil es, en la peor de las hipótesis, un 35% superior al preventivo efectuado para cualquier film que no cueste más de 150 millones, precio actual de una película en blanco y negro. Así, aunque el film no tenga éxito, está en condiciones de ser pagado por el llamado "rédito vegetativo".

EL CORAZÓN DEL CINE

Es en este punto que la distribución se convierte en el corazón del cine. Una casa distribuidora organizada consigue también crear un público para determinado tipo de producto. El mejor ejemplo de lo dicho lo constituye el nacimiento del mercado del "Cine de Arte", que se ha ido creando en todo el mundo, habiendo sido absorbido el público por la televisión, el mercado del cine ha creado una brecha para una parte del público que pretende del cine un espectáculo de mayores ambiciones. Así ha surgido el mercado del Cine de Arte, que crece cada vez más y amenaza competir con el gran mercado cinematográfico.

Los exhibidores más valientes han comprendido que la única manera de atraer al espectador habitualmente afecto a la televisión, consistía en llamarlo a ver "arte" en sus salas cinematográficas. Y así ha comenzado la aventura comercial que ha adoptado el nombre de **anticomercial**, de... arte. En estos circuitos se han afirmado la Nouvelle Vague francesa, Fellini y Antonioni,

Ingmar Bergman, Luis-Buñuel y muchos otros viejos y jóvenes. En las presentaciones del Cine de Arte se comenzó a leer el nombre del director en lugar del nombre del actor. Y, excepto tres o cuatro, eran poquísimos los directores norteamericanos presentados en estas salas.

Así surgió el autor y, con él, el Cine de Arte. Podemos entonces, sin esfuerzo, llegar a la conclusión de que la lucha del Cinema Nôvo con el público no es una lucha regional sino universal. Esta lucha tiene la grandeza de una revolución cultural, con todos los riesgos que comporta cualquier revolución.

En 1964, Luiz Carlos Barreto advirtió este fenómeno y encontró muchas dificultades para convencer a los directores-productores del Cinema Nôvo que habría sido imposible imponer un lenguaje original sólo a través del control directo del mercado; que los filmes requerían un largo período para poder modificar los conceptos morales y artísticos del público, y que para obtener todo ello, los filmes debían ser sostenidos por una estructura de distribución auto-suficiente, que distribuyera de manera organizada el mismo tipo de producto. Apareció así la Difilm, que hoy compite en un plano de igualdad con las otras casas distribuidoras brasileñas, dedicadas a los filmes de imitación.

La multiplicación de los ingresos ha sido veloz y la receptividad del público a los filmes del Cinema Nôvo ha subido un 40% desde 1964 hasta hoy. Cualquier film del Cinema Nôvo

tiene, a través de una eficiente distribución, una media de 50 a 100 mil espectadores, sólo en Río de Janeiro. Un film de transición como **Todas as mulheres do mundo**, que revela a un autor de gran espontaneidad y poco rigor, tuvo cerca de 400 mil espectadores.

Hoy la Difilm distribuye 15 filmes y este año lanzará otros diez. La ganancia, sin mucho esfuerzo, del 10 al 15% sobre el rédito bruto, es automáticamente invertida en la organización de la empresa y en la producción de filmes. Los créditos de la Difilm han permitido la coproducción de casi diez filmes, La empresa, por otro lado, ha iniciado la exportación de sus películas, por medio de agentes en París y Buenos Aires, que son centros de distribución internacional.

La aceptación de la mayor parte de los filmes del Cinema Nôvo en los circuitos del Cine de Arte en el exterior, además de representar un mercado suplementario de grandes perspectivas, ha dado al Cinema Nôvo un prestigio que lo vuelve capaz de enfrentar las presiones más diversas.

Es un hecho innegable que un lenguaje artístico no se consolida en lo abstracto; sin el poder económico no tenemos el poder cultural. La Difilm se ha insertado en el sistema por medio de su realidad objetiva que es **comercio**, para vender un producto subjetivo que es... arte. El incremento del mercado del cine de arte es un hecho además de ser una creciente necesidad que tiene el público de informarse y de discutir sobre su propio destino. Esta ne-

cesidad refleja la movilización, todavía lenta, de una verdadera cultura brasileña, a la que contribuyen nuestras vanguardias universitarias, el movimiento editorial, la música popular, el teatro nuevo, la literatura, la prensa nueva... y el Cinema Nôvo. El Cinema Nôvo se inserta en nuestra sociedad como agente y, partiendo de una producción de calidad, pretende alcanzar una expresión tan **diferente** y **eficaz** como la del cine norteamericano.

Sin embargo, permanece sin respuesta una importante pregunta: ¿qué lenguaje cinematográfico es este que he defendido y al que he diferenciado de los otros, pero sin definirlo aún?

EL HÉROE SIN CARÁCTER ALGUNO

Mario de Andrade, teórico y creador de gran importancia del Movimiento de Arte Moderno de 1922, ha escrito un libro fundamental como es **Os Sertões** en cuanto al conocimiento y la comprensión del Brasil: "Macunaima, el héroe sin carácter alguno". Joaquim Pedro de Andrade está preparando ahora una adaptación del libro que tendrá como título **O herói de mau caráter** (El héroe de mal carácter). Partiendo del concepto de "héroe", tratemos de analizar de la manera más objetiva posible cuál es **el lenguaje del Cinema Nôvo**.

El héroe es un personaje de excepción que cualquier autor de novelas, de teatro o de cine elige para su drama. También el héroe típico,

o sea el que encarna la expresión de un medio social, se transforma, cuando es **sintetizado**, en algo excepcional. Un drama sin héroes sería un drama sin hombres. El cine norteamericano, utilizando con habilidad los personajes claves de la novela y del teatro del siglo pasado, ha creado héroes que corresponden a su visión violenta y humanitaria del "mundo en progreso". Hombres bellos, fuertes, honestos, sentimentales e implacables. Mujeres independientes, maternales, amantes, sinceras y comprensivas.

Los productores norteamericanos siempre han hecho filmes que se adaptaban al momento, y sólo una pequeña parte de ellos ha conseguido una penetración crítica incapaz, por otra parte, de sobrepasar el campo de la denuncia social. Aun argumentos audaces y actuales como la novela de John Steinbeck **Viñas de ira** pueden ser expuestos a fantásticas alteraciones: John Ford, un gran técnico dotado de sentido de "humour" transformó este tema político en un tema social-sentimental.

Este ejemplo de **Viñas de ira** ayuda a entender que lo más importante de un film nunca es la historia sino la dirección. Uno de los principales errores cometidos por el público y por la crítica consiste justamente en considerar a la **historia** como la base **del film**. En cine, la **historia es sólo uno de los elementos de la dirección**. El director, el hombre encargado de crear un mundo de imágenes, se sirve de la historia, de los actores, de la fotografía, de los efectos técnicos, del ritmo, del paisaje, de los diálogos y de los títulos para realizar su obra.

Y creará su obra partiendo de una visión propia y no de la visión del escritor.

Para comprender bien un film, es necesario que el espectador observe a la vez el paisaje, la tonalidad de la fotografía, la interpretación de los actores, que oiga bien los diálogos y la música y que lea bien los títulos, que observe los movimientos de la cámara, y que advierta cuándo aparece sólo el rostro del actor en primer plano o cuándo el actor es visto en plano general, en medio del paisaje, solo o en compañía de otros.

En el cine norteamericano clásico, en **Viñas de ira** por ejemplo, todo era concebido de manera tal que no hubiera conflicto para el espectador. El director ha tratado de desnudar cada elemento hasta en sus mínimos particulares, insertar en este proceso su ideología y dar al público el todo ya masticado. El público va a ver el film y no necesita pensar para entenderlo. Sale del cine satisfecho porque en el fondo nada tiene en común con lo que ha visto. Siente sólo el estímulo de poder citar algunos atributos físicos del héroe o de la heroína: belleza, fuerza de voluntad, coraje, integridad, victoria. Y como la vida no le ofrece nada de todo esto, se refugia en el cine.

Un crítico francés me dijo que le gustaban muchísimo los filmes en colores de la Metro, porque siendo tan infeliz en la realidad como era, la Metro constituía para él un nuevo paraíso.

Hoy el cine norteamericano está puesto en duda, porque la misma sociedad norteamericana

na vive perpleja como nunca ha vivido. La muerte de Kennedy parece haber abierto camino a nuevos interrogantes y hoy los filmes comerciales norteamericanos no reflejan más sólo las ideas de John Ford o de Howard Hawks. En el momento en que el mismo carácter de lo americano entra en crisis es más que justo que se modifique la idea del héroe. Surge entonces el anti-héroe.

UNO QUE VIVE LA CRISIS

El cineasta brasileño se interesa por todo lo que sucede en Brasil, en el mundo, en la sociedad y en el cine. No es posible aislar al arte y menos todavía al cine; el cineasta es un hombre en continuo movimiento, pasa de los corredores de los bancos a los laberintos de los laboratorios, del mundo sofisticado de los actores al mundo violento de los propietarios de salas, de los departamentos de lujo a los puntos más distantes de la selva, y por ello, si tiene un mínimo de sensibilidad, quedará penetrado por una realidad tan compleja que lo pondrá constantemente en duda sobre el mundo en que vive.

Por eso, nuestro héroe deberá ser este **múltiple hombre brasileño** que vive cada crisis en su respectivo estadio. La inestabilidad de este personaje activo y reflexivo no se halla en nuestro cine, pero nos llega de nuestras novelas y del teatro, estando ligada al mismo conocimiento que nuestros autores pueden tener de la realidad. Y no se puede tampoco pres-

cindir de la precariedad de un concepto de realismo. En una sociedad **revelada**, desarrollada, es mucho más fácil concebir y practicar un realismo dramático, más que, como lo hemos visto antes, en una sociedad donde existe una gran escasez de información. El cineasta se asocia al descubrimiento del conocimiento de lo que es brasileño, deseando registrar por medio de la imagen directa y discutir a la luz de lo que sabe (o cree saber) a nuestro hombre, no a los otros.

Vidas secas, el film de Nelson Pereira dos Santos realizado en 1963, y extraído de la novela de Graciliano Ramos, no obtuvo éxito popular aunque fuera una obra rica en factores de polémica cultural. El protagonista, Fabiano, es un "retirante" (un hombre que emigra de las regiones áridas del noreste para huir de la sequía); es un débil, un tímido, un bruto, un hambriento, no es un canalla, pero su temor a un poder político desconocido y opresor lo lleva a considerar al honor no vindicativo como una recompensa por su humillación.

Luiz Carlos Barreto concibió para **Vidas secas** una fotografía directa, tratando de captar el sol del Nordeste, su efecto sobre el paisaje y sobre los hombres. Los personajes quemados por el sol se mueven al comienzo a través de la "caatinga" llana y vasta. La primera escena ya nos propone un nuevo cine. Durante cuatro minutos tenemos la misma imagen. Los personajes se mueven en el fondo y se acercan lentamente al espectador, delante de todos la perra Baleia (resplandece". Como fondo

sonoro el chirrido triste de un carro con bueyes, que crece de manera monocorde.

El espectador que ha ingresado a la sala oscura para asistir a un drama sobre la sequía es agredido por una escena inicial que trata de obligarlo no a ver sino a **participar** en la tragedia de la sequía. Todo el film se desarrolla de la misma manera, las imágenes blancas y luminosas se suceden monótonamente, pero cada una de ellas revela un nuevo aspecto de este mundo: mundo seco, vidas secas. El espectador debería meditar sobre cuanto ve, pero esto lo irrita: si el mismo héroe, Fabiano, nada hace para cambiar esta situación, si se limita sólo a escapar en el momento en que la sequía se vuelve mortal, ¿por qué el espectador de la ciudad debe preocuparse por Fabiano, ¿y sobre todo aburrirse con ese inútil de Fabiano en la pantalla?

El espectador sabe que este es un film distinto, ha leído en el diario que tiene algo de artístico, pero no aguanta y protesta: si por lo menos hubiera sino en colores, menos triste.

Un film populista habría mostrado a Fabiano cantando su "xaxado" (cantinela folclorista) junto al fuego, creando una sub-literatura en torno a una pequeña hoja de hierba; al final, Fabiano hubiera matado al Soldado Amarillo. Sinhá Vitória, protestona y ácida, hubiera muerto, y Fabiano, luego de haber recibido de la reforma agraria un pedazo de tierra, se hubiera casado con la bella campesina, plantando su huerto al lado del dique de la

Sudene (Organización Estatal para el mejoramiento del Nordeste del Brasil).

Al ver **Vidas secas**, el espectador no ve un film que secunde su mentalidad de mono amaestrado hacia una determinada reacción; él se niega a seguir el movimiento que el film lo obliga a cumplir para entender que Fabiano no vive de la mejor manera, y que, para que Fabiano pueda cambiar, es necesario que él y los otros cambien al mundo, etc.

El protagonista nos irrita. Nadie se conmueve por su suerte, así como nadie se conmueve por nuestra suerte. Perdidos en el "sertão" o en la ciudad, debemos tomar nuestro destino en nuestras manos.

Vidas secas es un film absolutamente dramático. Nelson Pereira dos Santos analiza uno de los aspectos de la civilización "sertaneja", dice la verdad, pero pocas personas lo ven y lo escuchan. ¿Se equivocará el realizador?

Al filmar **Os Fuzis**, Ruy Guerra ha asumido una posición distinta. Nos muestra una masa de "retirantes" (se trata de esos soldados del tipo del personaje que humilla y golpea a Fabiano). Los soldados han sido llamados al pueblo para mantener el orden: disparar sobre el primer "flagelado" (víctima de la sequía) que trate de asaltar el despacho de alimentos. Los soldados son seres humanos, pero viven en su propio mundo. El "flagelado" es para ellos un ser inferior que, no se sabe por qué no ha logrado liberarse de su estado, acaso por pereza. Él, el soldado, ya ha hecho su revolución.

En la pequeña ciudad encuentran a Gaúcho, antes soldado, ahora camionero, un escéptico aventurero dispuesto a todo. Hombre sin valores morales, y capaz, irritado por la pasividad, de tomar un fusil en defensa de los flagelados. Es muerto por los soldados. Como Gaúcho no vence a la manera de un sheriff tejano, el espectador se rebela contra el film que, en última instancia, no le ha dado una solución y no le ha presentado una historia menos complicada.

Os fuzis, film completamente distinto de **Vidas secas**, nos ofrece otro aspecto del problema del Nordeste, la relación entre las fuerzas del orden y la miseria, y para expresar todos los aspectos de esta tragedia, utiliza un lenguaje violento.

Para Ruy Guerra, la historia no tiene mucha importancia; el espectador, como Ruy Guerra, deberá detenerse en una larga imagen que nos muestra a un sertanejo sacando de la tierra una raíz para comerla, o en otra a un soldado que, por deformación profesional, es capaz de cargar un fusil con los ojos vendados, y por reflejo matar, sin saber porqué ni sobre qué dispara.

En el cuadro de esta naturaleza exuberante donde se desarrolla el argumento el espectador querría un film de cowboys con ritmo progresivo e inmediato, sin conflicto entre hombre, paisaje y ambiente social.

En **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol**, realizado en el mismo período, partí de las lendas populares para mostrar otro aspecto

del drama del noreste. Manuel, vaquero miserable, mata al patrón y parte con su mujer a la búsqueda de la verdad, convirtiéndose en "cabra" (principal ejecutor) de un cangaceiro. Con la muerte del cangaceiro pierde la fe en todo, enloquece, abandona a la mujer y corre hacia el mar por él entrevistado en un delirio de liberación.

También film de polémica cultural como **Vidas secas** u **Os fuzis, Dios y el Diablo en la Tierra del Sol** ha confundido al público sin obtener el éxito que se esperaba. Un joven programador de films me ha dicho que si en el film Manuel se hubiera unido a Antônio das Mortes para matar a los cangaceiros y a los "santones" y luego, como recompensa, hubiese recibido una "fazenda" (propiedad) de un rico coronel, el film habría sido un éxito. Pero cambiar el itinerario de Manuel significaría cambiar el carácter mismo de Manuel, débil, hambriento y sorprendido como Fabiano. Fabiano, por vacilación, se sienta. Manuel lo mismo, va como puede hacia adelante, por los caminos de un misticismo sanguinario, consumiendo sus energías en función de una moral abstracta de purgación física y espiritual.

Vemos así que la conducta del protagonista, elegida antes por el director y desarrollada a medida que él construye el film, está directamente ligada a la técnica de filmación. Cuando el director dice al cameraman que desea filmar al protagonista desde cerca o desde lejos, y cuando le dice al protagonista que se mueva hacia la derecha o bien hacia la

izquierda, lo hace porque sabe que todo esto tiene una relación objetiva y subjetiva con el protagonista.

UN PROBLEMA MORAL

Pero si el héroe brasileño no tiene carácter, extraviado y perplejo, sin tradiciones y sin futuro ¿cómo se lo filma? La inestabilidad de la técnica de filmación está ligada a este hecho. Solamente en el Brasil resulta verdadera la idea de Godard según la cual un "movimiento de cámara no es una cuestión de técnica sino más bien una cuestión de moral". Si todavía no se ha logrado definir el carácter del brasileño, si rechazamos la imagen de un héroe absoluto, la búsqueda de nuestro hombre chocará con muchos errores.

La búsqueda de la verdad tiene por precio la incompreensión del público. Pero el perfeccionamiento de los métodos a partir de los errores y un mayor conocimiento de la realidad, a partir de lo que ya se conoce, crean la clave de un lenguaje capaz de circunscribir, analizar, exponer y comprobar la verdad. Pero todo esto se halla fuera del cine y pertenece al fenómeno socio-político. El Cinema Novo está indisolublemente ligado a este fenómeno y, a pesar de su deseo de ser más bien agente que reflejo, es reflejo mucho más que agente, y es por ello que, como sucede en la política y en la economía, no cree ya en valores tradicionales, no define bien los nuestros futuros y no sabe muy bien cuál es el sistema

para alcanzarlos. País en transición, cine en transición.

La comprobación de este estado de transición tropical del subdesarrollo ¿es suficiente para explicar el aislamiento? Esta es para mí la pregunta más importante, porque se hace necesario que el cine supere el estado de transición para llegar a un estudio menos neurótico y más eficaz. El paso de la neurosis cultural a la acción cultural será el primer acto del "show". Por ahora estamos todavía en el preludio, donde todos los temas son instrumentados de modo que anuncian las melodías que seguirán.

Varios otros films, como **O Desafio**, **O Padre e a Moça**, **A Falecida**, **Menino de Engenho**, **A Opinião Pública**, han encontrado serios problemas de comprensión y de comunicación. Pero en cada uno de estos films los realizadores se han lanzado al análisis de los aspectos oscuros de nuestra realidad: estos films, en definitiva, han presentado el doloroso aspecto de nuestro subdesarrollo y sobre todo han desarmado los preconceptos de una vieja cultura. La valiente autocrítica de **O Desafio**, la negación de la tradición y el subdesarrollo en **O Padre e a Moça**, la tristeza contenida de **A Falecida** (una *opera prima* de valor internacional) no han logrado comunicar directamente, pero han sido transmitidos, a niveles más complejos, en la medida en que se han transformado en obras polémicas de afirmación cultural.

VER Y ESCUCHAR

Lo que se encuentra en la mayor parte de los estudios sobre el problema de la comunicación es que los técnicos en el tema no hacen más que ratificar cuanto el imperialismo ha creado. En materia de propaganda el socialismo es un fracaso, y alguien afirma que la gran publicidad dada al cincuentenario de la Revolución Rusa ha sido obra de agencias de Nueva York...

Los creadores de la técnica del reblandecimiento del público se difunden en todo el mundo. Verificar esta estructura no es cosa difícil para un técnico atento. El problema que se le plantea al cine brasileño es otro: conocemos mejor que nadie la estructura de comunicación del cine norteamericano, desde su técnica artística hasta su mecánica de distribución. Sabemos del sistema de los actores, de las claves de las historias, de los atractivos de los géneros y de los trucos publicitarios, sabemos todo, realmente todo.

Pero, porque la conocemos ¿debemos aceptarla fascinados por su eficacia? Mucho ha contribuido a agravar nuestro subdesarrollo la actitud de algunos grupos intelectuales que decidieron importar, sin lavaje de cerebro en la aduana, teorías y teorías del mundo evolucionado. El esquematismo teórico ha generado un sub-arte de imitación. Era tal la preocupación por saber qué podían pensar de nosotros los evolucionados que nos hemos olvidado de pensar en nosotros mismos. El Cinema Nôvo, en

cambio, piensa sólo en sí mismo, y refiere lo que se dice sobre él en el exterior sólo para oponer el juicio de los otros a la incomprensión nacional.

El hecho de que el Cinema Nôvo haya sido bien acogido en el exterior no justifica sin embargo la dificultad que halla para ser aceptado en Brasil. El problema fundamental está en nuestro público, por razones económicas y culturales estrechamente ligadas entre sí. Tratando de acercarse a los aspectos más verdaderos de nuestra civilización, el Cinema Nôvo, como hemos visto, ha chocado con una cultura precaria. Ha tratado entonces de elaborar una cultura partiendo de esta precariedad. Con expresión feliz, Gustavo Dahl ha afirmado que el Cinema Nôvo se obligaba a superar cualitativamente el subdesarrollo cultural, empresa ésta intentada por algunos artistas brasileños, sobre todo los de 1922.

No resulta muy importante conocer las técnicas de comunicación e insertarse en ellas. Lo importante es denunciar estas técnicas y descubrirle alternativas. El cine en Brasil goza de una excepcional ventaja: creando una estructura dirigida hacia la auto-suficiencia, tendrá (aparte de las luchas con la censura) una libertad de acción infinitamente mayor que la de la televisión.

Lo grave para el cine es que, ante un público viciado por los films extranjeros y estrangulado por la televisión, la comunicación se hace problemática. Pero no es imposible tratar de penetrar a través de la insensibili-

dad dominante. El fracaso directo y parcial del Cinema Nôvo con el público se debe en parte a la inmadurez de los mismos cineastas que, arrojados en esta vorágine, sin técnica y sin experiencia, han sufrido su impacto haciendo un esfuerzo contradictorio para filtrarlo.

Pero algo ha logrado atravesar esta barrera de cristal, algo tan importante que ha sido capaz de contrabalancear el monólogo: el Cinema Nôvo se ha transformado en una realidad política y cultural. Él sufre, como nuestros partidos legales e ilegales, un forzoso aislamiento. Pero, contrariamente a cuanto ha afirmado el crítico Jean-Claude Bernardet en su libro *Brasil em tempo de cinema* (Editorial Civilização Brasileira), el Cinema Nôvo no vive del prestigio de la cultura oficial, sino que más bien la desprecia: este desprecio se hace sentir en la pantalla, en los films que adquieren prestigio porque son **films** y no por lo que **dicen**. Son filmes, vale decir una cosa tangible, una producción técnica, una afirmación creadora que responde, victoriosa, al desafío lanzado por esta misma cultura oficial, y según la cual "el brasileño no tiene competencia para hacer cine".

La mayor parte de las autoridades que premian los filmes del Cinema Nôvo no entienden pero **respetan** estos filmes. Lo mismo ha sucedido con la literatura. El cine vive hoy el mismo drama de incomprensión vivido por el arte moderno en los años treinta. Pero esta incomprensión no debe ser considerada como una fatalidad de la vida artística, sino como

fruto de la inmadurez de la conciencia nacional.

LA HORA DE LA RUPTURA

Partiendo de las primeras experiencias, iniciadas en 1964 con **Os Cafajestes**, **Barravento** y **Pôrto das caixas**, y llegando a las experiencias de este año, que serán altamente polémicas, el Cinema Nôvo se encamina de la fase del descubrimiento puro y de la intuición hacia una fase de reflexión y de ruptura con sus propias raíces. El lenguaje del cual el Cinema Nôvo está a la búsqueda, el lenguaje que dependerá de factores socio-político-económicos **para comunicar efectivamente con el público e influirle en su liberación**, no quiere ser la **organización de una academia**, en el sentido tan apreciado por los teóricos que necesitan a Dios para salvarse, sino una **proliferación de estilos personales** que pongan en duda permanente un concepto de lenguaje, estadio superior de la conciencia. El término está de moda, es **snob**. pero permítanme utilizarlo: partiendo de una dinámica **autodestructora** de la cultura podemos hablar de **dialéctica**.

La vanguardia en el Tercer Mundo, como me decía el poeta Ferreira Gullar, no es por cierto la vanguardia del mundo evolucionado. El cine tiene una ventaja en relación a la literatura, en cuanto dispone de un medio —la imagen— que no necesita traducciones.

Pero el problema no se plantea, como sostienen algunos, entre lo que es **nacional** y lo

que es **universal**. El problema está en crear a partir de las propias insuficiencias y hacer de estas cualidades las bases móviles de un pensamiento en evolución. Tendremos entonces un estilo internacional de arte, de vanguardia; y así el único factor de estímulo para el desarrollo de estilos del Tercer Mundo será la **creación**.

La creación, insisto, comienza en la táctica de la producción, se cumple en la "libertad dialéctica" de la creación y se afirma en la estrategia y en la táctica de la distribución.

Un cine con voluntad de crear, de cualidades culturales, obtiene, en distintos niveles, sus resultados políticos. Aun habiendo perdido el primer "round" en algunos cuerpos a cuerpo con el público, el Cinema Nôvo, si no ha vencido por KO, ha ganado los puntos. La realidad de todo esto consiste en el creciente nivel de la organización profesional de los productores, cuyo resultado se hace sentir en el mejor nivel y en la cantidad de films en producción.

El discurso, sin embargo, continuará: **Garôta de Ipanema**, despreciado por la crítica y por las élites intelectuales que siempre han acusado al Cinema Nôvo de ser antipopular. está batiendo los "records" de taquilla en Brasil, y este año será superado sólo por **Roberto Carlos em ritmo de Aventura**. Pero **Garôta de Ipanema** tiene una gran ventaja respecto a cualquier otro tipo de producto comercial realizado en nuestro país: es un film que rechaza la imitación, eligiendo la soledad de una ten-

tativa de crítica a un mundo —el de Ipanema— hecho mito por la “literatura de la cerveza y el sol”; ha preferido la soledad de un intento crítico, más que insertar esta mentira en su lenguaje, imitar a Claude Lelouch y dar una idea de falsa participación con sub-arte.

El film de Leon Hirszman está afectado por la desconfianza del autor en relación al tema, desconfianza que no hallábamos en **A Falecida**. Pero negando la civilización de la alegría atlántica (¿es que existe acaso una verdadera alegría en Ipanema, barrio subdesarrollado de la metrópoli donde pocos elegidos sumergen su ilusión de felicidad?). Hirszman se ha visto sacrificado por los sacerdotes del paraíso. El film, sin fe, no alcanza el otro aspecto: la agresividad necesaria. Pero su **alejamiento** le confiere un valor cultural.

La fase de **desmistificación**, pienso, quedará superada en los próximos films, pero no estará del todo ausente. Los cineastas están convencidos de que la “mirada crítica” no será suficiente: el público debe recibir otro tipo de impacto, capaz de conmoverlo en la butaca. **Terra em Transe** se ha ubicado en esta dirección y el resultado ha sido una lucha abierta que ha permitido un discurso en distintos niveles, facilitando así nuevas vías de comunicación. Algunos teóricos de izquierda calificaron al film de “fascista”, justamente porque es un film democrático, que favorece un diálogo con el público. Didáctico o de denuncia, agresivo o crítico, agitador u organizador, desmistificador o **fabulesco**— el Cinema Nôvo

advierte que ser **realista** significa **discutir los aspectos de la realidad** y no usar una fórmula de realismo europeo ahora superada (salud, Lukács!) para determinar, **a priori**, un realismo de buena conciencia.

La mayor parte de la crítica brasileña no se ha dado cuenta todavía de este fenómeno, y sólo pocos, como Paulo Emilio Sales Gomes, Alex Viany, Rulá de Andrade, Almeida Salles, Walter da Silveira, Cosme Alves Netto, Fabiano Canosa, Wilson Cunha, Sérgio Augusto, Maurício Gomes Leite han trabajado, como hombres de cine, por la discusión, la defensa, la divulgación y el registro histórico.

La otra crítica, reaccionaria, se niega a aceptar un hecho evidente que, en la práctica, debilita sus largas prédicas de cine nacional, mistificaciones que durante largo tiempo han expresado al espectador y al cineasta en potencia.

La burocracia del Instituto Nacional del Cine, cuyos beneficios se hacen sentir en la práctica obligando a los exhibidores a proyectar films nacionales y que, sobre las recaudaciones brutas conseguidas en el país, paga un premio del 10% al productor, se vuelve desastrosa desde el momento en que elabora una red de sabotaje cultural contra el Cinema Nôvo. La composición del jurado para los premios y para la calificación del film brasileño destinado al exterior, es abiertamente de tendencia contraria al Cinema Nôvo y se hace siempre más radical cuando no encuentra otros films que oponer a los del Cinema Nôvo.

Yo les pregunto, aun reconociendo los defectos del Cinema Nôvo, a los derrotistas y a los calumniadores:

¿Qué sería del cine brasileño sin **Os Cafajestes, Barravento, Pôrto das Caixas, Cinco Vêzes favela, Vidas Sêcas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Os Fuzis, Selva Trágica, A Falecida, O Desafio, Ganga Zumba, Menino de engenho, Tôdas as mulheres do mundo, Matraga, São Paulo S. A., A Grande Cidade, Terra em Transe, Garôta de Ipanema, Memoria do Cangaço, Viramundo, Subterrâneos do Futebol, O Padre e a Môça, Cara a cara, Garrincha alegria do povo, Proezas do Satanás, A deirota, Bebel garôta propaganda**, etc.?

¿Qué alternativa se le presenta al cine brasileño si son boicoteados los futuros films de esta misma tendencia y de estos mismos directores a ser lanzados este año?

Las teorías mueren si no son puestas en

práctica. El Cinema Nôvo existe, es una respuesta creadora, una práctica activa en un país de tantas posibilidades y de tantos equívocos.

Sin embargo, es nuestra intención no hacer del Cinema Nôvo un círculo cerrado de cineastas. Nuestra lucha quiere implantar una mentalidad; está por el asalto al poder del cine; está por lograr que el cine brasileño sea verdaderamente un cine nuevo, digno de un país nuevo, aunque una prematura decadencia pueda suscitar temores en cuanto a su futuro. Pero la función de los intelectuales, cualesquiera sean sus métodos, consistirá en **crear** y en hacer de una cultura adulta una surgente de estímulo popular. Pero una cultura adulta no se crea con el miedo. Entre el culto por tradiciones dudosas y el riesgo de un descubrimiento, el Cinema Nôvo se aventura por este segundo camino.

GLAUBER ROCHA

GLAUBER ROCHA. Realizador brasileño, uno de los mayores exponentes del "cinema nôvo". Fue antes crítico cinematográfico. Debutó con un corto ("El patito") y realizó luego un documental ("Barravento") consagrándose internacionalmente con "Dios y el diablo en la tierra del sol". Posteriormente hizo "Terra em transe" y "Antonio das mortes" (El santo guerrero contra el dragón de la maldad). Actualmente rueda "El león de las siete cabezas" en África. Su segundo film de producción europea será rodado en breve el Barcelona.

10/10/10

•

-

,

,

,

,

,

CINE DEL TERCER MUNDO: SUMARIO DEL No. 2

- Reportaje a Raul Ruiz, realizador de "Tres tristes tigres" (Chile).
- Nota sobre "el camino hacia la muerte del viejo Reales" de Gerardo Vallejo (Argentina).
- El neonuevo cine en la Argentina.
- Estudio de la obra de Jorge Sanjinés (Bolivia).
- "Antonio das mortes" o la violencia en el cinema nôvo brasileño.
- Cine militante en los países africanos.
- Uruguay: apuntes para una cinematografía nacional.
- II Muestra de cine latinoamericano en Viña del Mar.

LA HORA DE LOS HORNOS

EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

GODARD POR SOLANAS, SOLANAS POR GODARD

EL CINE CUBANO TIENE DIEZ AÑOS

VIETNAM: CINE Y GUERRILLA

GLAUBER ROCHA: EL NUEVO CINE Y LA AVENTURA DE LA CREACIÓN

LOS GRANDES TEMAS NACIONALES EN EL CINE LLAMADO ARGENTINO

SANJINES: SU TESTIMONIO EN MÉRIDA

REPORTAJE A HANDLER

CINE REVOLUCIONARIO EN EL TERCER MUNDO

CUESTIONARIO A SOLANAS
