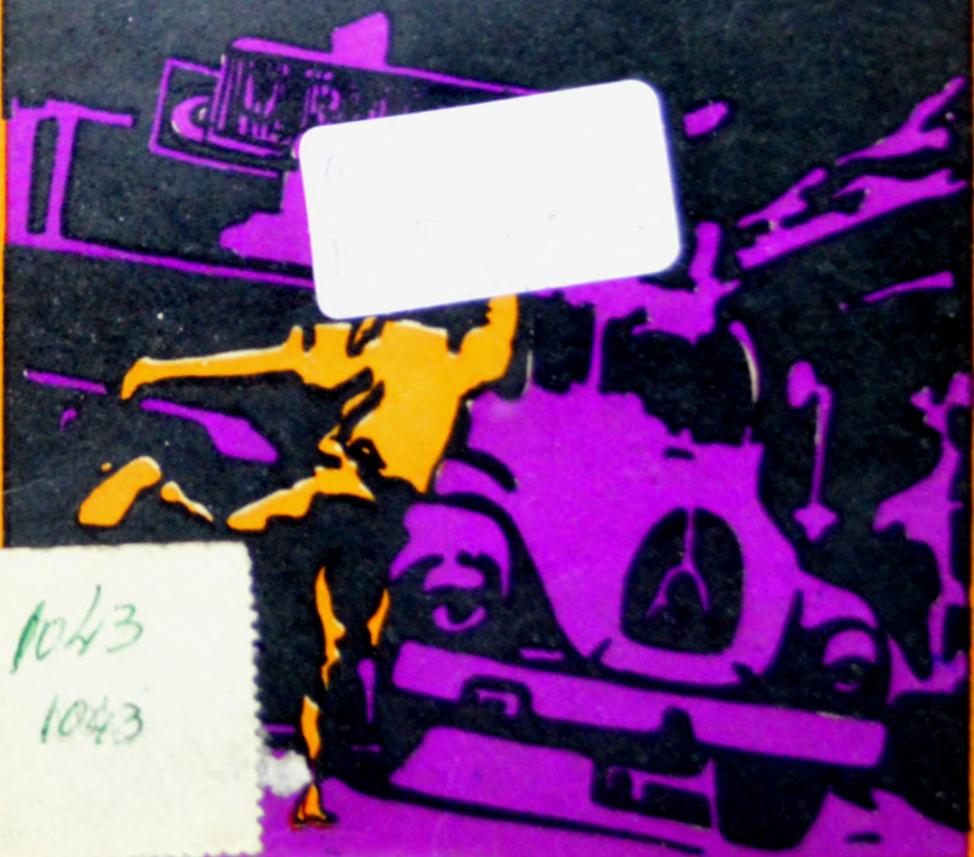


CINE DEL TERCER MUNDO

Nº- 2



1043

1043

cine
del tercer
mundo
no. 2

CARATULA: Alfredo Echémiz

"Cine del Tercer Mundo" es una publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo / Montevideo / Uruguay.

Casilla de Correo 943.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Impreso en el Uruguay.

CINE DEL TERCER MUNDO
N.º 2 – Noviembre 1970

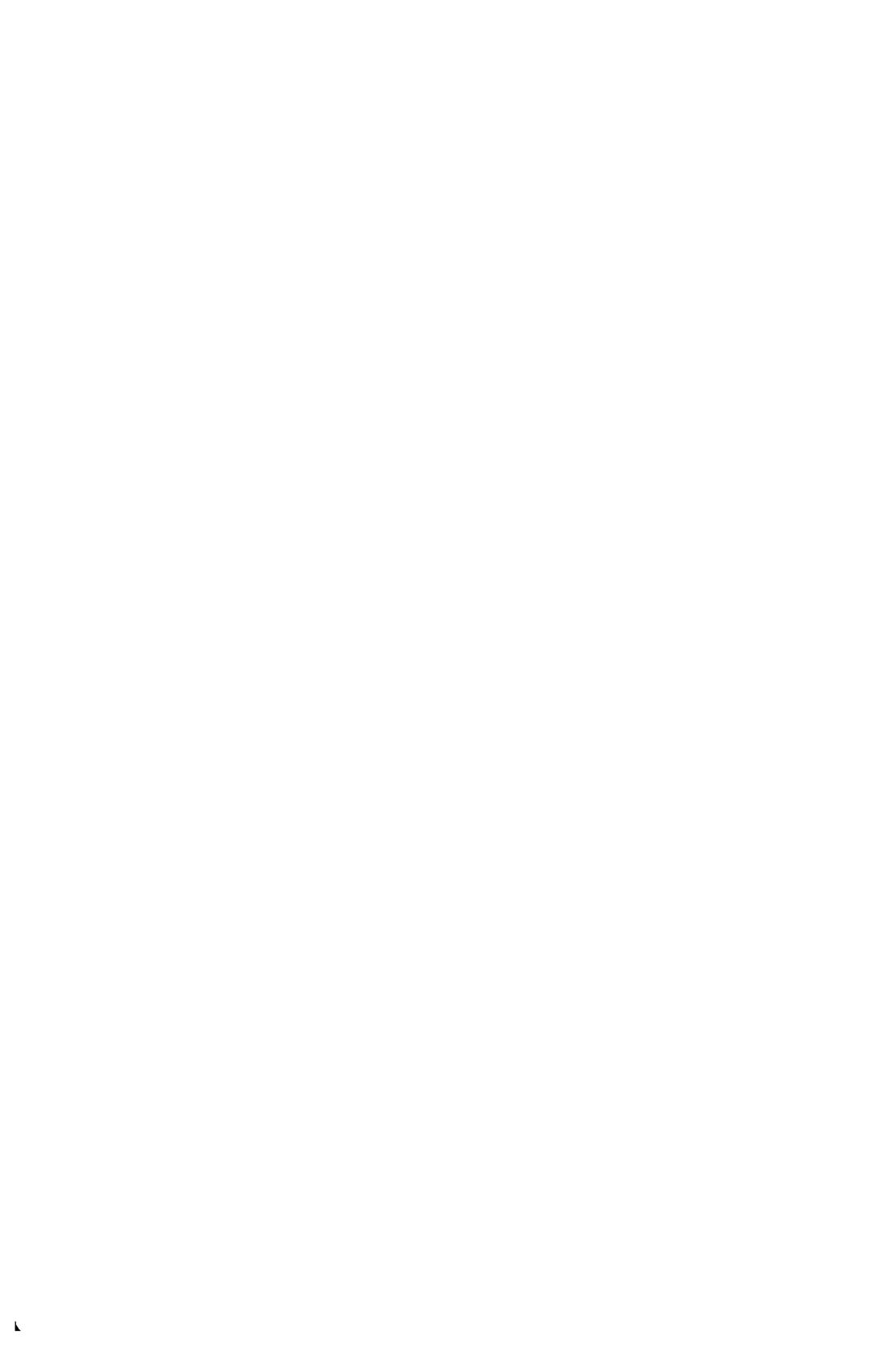
Publicación de la
CINEMATECA DEL TERCER MUNDO

Montevideo / Uruguay
Casilla de Correo 943



INDICE

PRESENTACION	5
NOS INTERESA A TODOS	9
Reportaje a MIGUEL LITTIN por EDUARDO TERRA	13
Reportaje a SANTIAGO ALVAREZ por MARIO JACOB	23
Argentina 1969: TRES EXPERIENCIAS DE CINE MILITANTE por OCTAVIO GETINO	41
Cinema Nôvo brasileño: ¿EL LUJO O LA BASURA? por SERGIO AUGUSTO	59
DOCUMENTOS / Colombia: Por un cine militante	67
DOCUMENTOS / Declaración de Córdoba .	71
APUNTES PARA UN JUICIO CRITICO DESCOLONIZADO por OCTAVIO GETINO y FERNANDO SOLANAS	73
POR UN CINE IMPERFECTO por JULIO GARCIA ESPINOSA	101



PRESENTACION

Esta revista se propuso desde su primer número un objetivo muy preciso. El nacimiento y la maduración —los dos a un tiempo— del cine latinoamericano exigían y exigen instrumentos de coordinación, de conocimiento mutuo, de confrontación de experiencias, de diálogo entre todos sus partícipes, y esa primera necesidad práctica fue nuestra causa y nuestra justificación, nuestra bandera excluyente. Lo sigue siendo, con más urgencia todavía, ahora, que el frente de lucha se ha extendido con nuevas conquistas y nuevas responsabilidades. Si entonces parecía claro que el cine de nuestro continente solo podía afirmarse y vivir en la medida en que respondiera a su realidad, en la medida en que fuera una herramienta de conocimiento, un vehículo de denuncia, un arma de combate —cine combatiente, en una realidad combatiente—, en la medida en que fuera acción, en suma, pero acción tal cual entendía la palabra José Carlos Mariátegui cuando llamaba a su periodismo “acción escrita”, hoy podemos alegar además la evidencia irrefutable de la práctica. Al tronco central de los precursores, el ICAIC, el Grupo Cine Liberación, los más lúcidos e inflexibles entre los miembros del Cinema Nôvo, se han ido incorporando otras vertientes, que brotan e irrumpen sin descanso, día a día, en Bolivia, en Colombia, en Chile, en México, en Uruguay, en Venezuela. Y en todos los casos, partícipes de una cultura que acompaña

el despertar histórico de nuestros países, testigos y agentes de una realidad en tensión, en el radiante ojo de la tormenta, desde el ICAIC hasta el fresco comando cinematográfico de la Unidad Popular, los cineastas están en su puesto. Sus luchas y sus victorias se funden y se confunden en otras luchas y en otras victorias, las estimulan, las invocan, las celebran, las encarnan.

Si es difícil distinguir ese cine de la realidad que lo concibe y nutre, si es difícil apreciar por separado —para usar el caso extremo— la obra de Santiago Alvarez y el contexto revolucionario en que germina, tampoco esta empresa— dentro de sus limitaciones, pero en todo su alcance y en toda su ambición— puede diferenciarse del cine al que esta consagrada. En esta América Latina que está viviendo “la hora de los hornos”, los viejos distinguos entre teoría y práctica, entre críticos y artistas, entre cultura y política carecen, de tiempo atrás, de toda validez. La conciencia de la necesidad de forjar un instrumento que integre esos opuestos y al mismo tiempo los supere se abre, pues, camino: desde nuestro primer número, otras publicaciones se suman a nuestra voz, en América Latina, en Africa, en Europa sin que ninguna apueda acaparar el privilegio de la iniciativa pero sí compartir, en pie de igualdad, el júbilo de la solidaridad. Al cabo de un año, nuestro logotipo es adoptado por varias revistas y en la fecha misma del primer aniversario de la fundación, la Cinemateca del Tercer Mundo puede anunciar el nacimiento de sus primeras filiales extranjeras: las que acaban de fundar en Berlín Heinar Ross y Annalena Wibon y en Caracas Jorge Solé.

No “sus primeras filiales” sino “nuestras prime-

ras filiales": esta revista, es preciso recalcarlo, se publica por la Cinemateca del Tercer Mundo, organización creada en Montevideo en noviembre de 1969 bajo el patrocinio de Joris Ivens y los auspicios del cine latinoamericano reunido, hasta pocos días antes, en el sexto festival de Viña del Mar. De ahí que la publicación no sea un fruto aislado sino que aspire a ilustrar, como órgano coherente de expresión, una institución, un programa y una acción concreta, en fin, una doctrina cultural, pero también una experiencia. La experiencia de oponer al cine, convertido durante largas décadas en instrumento preferido de dominación, usado por el imperialismo para mostrarnos nuestro mundo de oprimidos a través de sus ojos de opresores y predicar —desde las estridentes aventuras de la televisión hasta las benévolas exhibiciones culturales del USIS— el acatamiento a su penetración, otro cine que nos muestra ya no la opresión por el dolor de los oprimidos, sino por su fuerza y por su aptitud de victoria, el cine cubano, el cine sobre Vietnam, el cine sobre todas las empresas de liberación desde la propia semilla plantada por el patriarca Ivens, esa experiencia impregna cada página. En campeonatos de obreros, en sindicatos en huelga, en centros estudiantiles, en parroquias, esa praxis cotidiana de cientos de funciones anónimas que han improvisado el circuito necesario para hacer rendir hasta su última gota aprovechable todo ese material forma el generoso trasfondo al que aspiramos a dar voz.

No mencionamos todavía, y lo reservamos deliberadamente para el final, la apuesta más entrañable que nos hemos dictado: la creación del cine nacional, don del que al parecer el Uruguay estaba

congénitamente excluido. En medio de la escasez total de equipos, enfrentados a una conciencia dependiente en que el subdesarrollo se mostraba a través de un rostro más trágico todavía que en el aspecto material, **Cine del Tercer Mundo** y la **Cinemateca del Tercer Mundo** han dedicado lo mejor de sus fuerzas a hacer realidad este proyecto tantas veces postergado. Podemos jactarnos hoy, de haber accedido a las instancias más exigentes de la comunidad internacional del cine con nuestra producción, de haber hecho de nuestro país una presencia habitual en el calendario de los principales festivales. Pero eso no basta. Siempre vale la pena volver al ejemplo de los vietnamitas: en medio de una agresión genocida, a escasa distancia de las bombas, ellos dedican onerosos esfuerzos a realizar películas. Los lectores de nuestro número anterior tienen fresca la memoria del informe de esos camarógrafos-francotiradores, de esos proyccionistas-artilleros: pues bien, nadie está tan lejos de Vietnam como para desentenderse de su enseñanza. El cine nacional sigue siendo una necesidad esencial y las necesidades esenciales son posibilidades accesibles cuando se trata de la liberación. En ese informe que es, tal vez, uno de los documentos fundamentales del cine de todos los tiempos, al que habrá que volver una y otra vez, a diario, confluían, se fecundaban las frases de dos de los mayores genios revolucionarios del siglo: una, de Ho Chi Minh ("nada es más precioso que la libertad y la independencia"), otra, de Lenin ("de todas las artes, el cine es para nosotros el más importante"). Conviene recordarlas antes de leer cada uno de los textos que siguen.

CINEMATECA DEL TERCER MUNDO
Montevideo, noviembre de 1970.

NOS INTERESA A TODOS *

- 1967:** EL FESTIVAL DE MARCHA empieza a exhibir cine de combate.
- 1968:** Producción de "ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES" y extensión de los Festivales de Marcha comprometidos.
- 1969:** Creación del CINE CLUB DE MARCHA. Producción de "URUGUAY 1969: EL PROBLEMA DE LA CARNE" y "LIBER ARCE, LIBERARSE" (Premio "Joris Ivens", Festival de Leipzig/69).
Edición de la Revista CINE DEL TERCER MUNDO.
Fundación de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO.
- 1970:** por un CINE NACIONAL que refleje la realidad del país, para ayudar a transformarla.

Esta obra —modesta y ambiciosa a la vez; vocacional e irrenunciable— se ha ido cumpliendo gracias al apoyo de un público que secundó cada etapa de nuestros planes, porque compartía el objetivo final.

Pero...

...para hacer teatro, se necesita una sala;
el músico precisa un piano, aunque no sea de cola;

(*) El siguiente texto de la Cinemateca del Tercer Mundo fue dado a conocer en el transcurso de 1970 con motivo de iniciarse su campaña financiera para el equipamiento del cine uruguayo.

el cuadro de básquetbol necesita una cancha, tableros, aros, pelota;

Y para eso todos precisan dinero.

Nosotros también precisamos dinero **PORQUE QUEREMOS HACER CINE.**

CINE URUGUAYO MILITANTE, NUEVO, CON URUGUAYOS EN LA PANTALLA, POR URUGUAYOS TRAS LA CÁMARA, PARA PÚBLICO URUGUAYO Y DEL TERCER MUNDO.

Queremos hacer cine latinoamericano, integrarnos a Latinoamérica.

Y por eso, por primera vez, salimos a pedir dinero.

No hay premios para cine y el único apoyo estatal favorece, como es lógico, al noticiero dependiente del sistema.

Nosotros solo contamos con nuestro propio esfuerzo y con el apoyo de nuestro público. También eso es lógico, y nos gusta que sea así.

Pero veamos. El material virgen nos cuesta más del doble que en los países desarrollados, mientras nuestros ingresos son de 3 a 10 veces menores.

Y a pesar de todo, nuestras películas las hacemos baratas: cada corto nos cuesta como poner una obra teatral o la mitad que una ópera y menos que la edición de un libro.

Y se difunde entre miles de uruguayos (mínimo 5 mil, máximo 40 mil, hasta hoy, para "Me gustan los estudiantes"), cifras grandes para este medio —el cine de combate— profundo y masivo al mismo tiempo.

Nuestras películas llegan todavía en forma incipiente, a algunos miles de latinoamericanos (y ya en el 69 se convirtieron en decenas de miles); lle-

garon a Vietnam y Cuba, a Venezuela y Perú. Y también a Europa y EE.UU. de N. América, sin que nuestro cine sea hecho para Europa ni EE.UU. de Norteamérica, sino para el público del Tercer Mundo, que en muchos casos ha visto nuestro cine sin haber visto ni leído nada sobre el Uruguay.

Casi sin dinero, hicimos "Me gustan los estudiantes" y se convirtió en el film uruguayo más difundido de nuestra historia, y el film estudiantil por antonomasia en muchas partes del mundo.

Con un poquito de dinero, hicimos "Líber Arce, liberarse" y ya se difunde por todo el mundo, con premios y público. Sobre todo por ciudades del Tercer Mundo: Santiago, Caracas, Hanoi, Argel. Y en parroquias, sindicatos y centros estudiantiles de Montevideo y del interior. "Uruguay 1969: el problema de la carne" nos sirvió para entrenarnos y probarnos como equipo. Lo hicimos en medio de una lucha gremial, compartiéndola y apoyándola.

PERO AHORA QUEREMOS HACER MÁS Y MEJOR.

Queremos participar, por fin, en la creación de una cultura al servicio de la liberación latinoamericana. Tenemos gente, ideas, organización y trabajo.

Solo nos falta dinero.

EQUIPAMIENTO DEL CINE NACIONAL

Dinero para adquirir equipo:

—una mesa de montaje, que es para el cineísta lo que la tijera para el sastre. ¿Sabía usted que no hay ni una mesa de montaje para 16 mm en el Uruguay? Sin ella no se puede montar un film sonoro; hay pues que ir a la metrópoli porteña para hacerlo.

—grabador, con Tono Piloto y micrófonos superdireccionales.

—cámara para sonido sincrónico.
—película virgen.
—proyectores y muchos otros accesorios que en cualquier país, aún más subdesarrollados que el nuestro, son comunes. Todo importa unos U\$S 16.000 (aprox. 4 millones de pesos).

Y ES ESENCIAL PARA HACER UN CINE VERDADERAMENTE NUESTRO.

Confiamos en que una parte de aquella cifra provenga del aporte del pueblo uruguayo, razón de ser y destinatario principal de nuestras películas.

En los próximos días un compañero de la **CINEMATECA DEL TERCER MUNDO** (debidamente acreditado) irá a visitarlo. Va a ofrecerle bonos (uno, varios, muchos) **PARA EL EQUIPAMIENTO DEL CINE NACIONAL**. Cada uno cuesta **QUINIENTOS PESOS (U\$S 2)**, y si usted no puede adquirir más de uno puede, en cambio, sugerirnos el nombre de uno o varios amigos suyos previsiblemente dispuestos a cooperar. No va a quedar mal con ellos, porque **TODOS** los que aplaudieron "Me gustan los estudiantes" o "Liber Arce" querrán solidarizarse de una manera efectiva con este movimiento por un **CINE NACIONAL DE LIBERACION**.

Reportaje a MIGUEL LITTIN

EDUARDO TERRA

Pregunta: Nos interesa saber sobre todas las cosas el nivel de receptividad que tuvo "El Chacal de Nahuel Toro" en Chile.

Respuesta: Para dar una cifra que sea más o menos gráfica, a mi salida de Chile, que fue a fines de junio, había sido vista por 350.000 espectadores en Santiago. Bueno, esto fue algo extraordinario: el público reconoció en la película un problema que se le había planteado y asistió masivamente. Nunca en la historia del cine chileno se ha producido un fenómeno de este tipo, porque estaba en seis salas y durante ocho semanas simultáneamente y tenía pública de todo tipo, pero donde el impacto fue evidentemente mayor, notablemente mayor, fue en el público popular. Había salas que hicieron las cifras más altas en su historia como salas de cine. Nosotros, aprovechando esta coyuntura, asistíamos a la sala en que se estaba dando la película y conversábamos directamente con el público acerca del latifundio, de la justicia de clase o de la injusticia de clase y más aún preguntábamos a la gente qué tipo de cine pensaban que debían ser el cine chileno, crítico, nuevo, revolucionario. Esto en las funciones comerciales. Podíamos decir que eran pequeños foros que

se multiplicaban con 1.500, 2.000 y 3.000 personas en la sala. Ahora, el silencio con que la gente veía la película, como la seguía, el tipo de reflexiones que sacaban a la salida del cine, era una cosa verdaderamente sorprendente, para nosotros muy estimulantes. Por ejemplo, concretamente la gente culpaba de todos los crímenes, de toda la situación a Alessandri, que era presidente cuando fue fusilado el Chacal: señoras que decían "pero que hombre tan malo" por Alessandri, "cómo pudo haber hecho esto". Bueno, aprovechando toda esta coyuntura emocional que presentaba el caso, nosotros intentábamos clarificar más aún en la conversación con el público. Ahora bien, en provincia se está produciendo un fenómeno parecido, y más aún, en Chillán, por ejemplo, que es el lugar donde se filmó la película y que es el lugar al cual asistí al estreno, más difícil como realizador porque la gente de ese pueblo había conocido el caso, había vibrado con él y después, en la película, había asistido a las filmaciones. Prácticamente no faltaba una toma en que alguno de los vecinos se pudiera reconocer. Y eso es peligroso porque en una primera función puede distraer, distanciar y hacer particularizar la película en cada espectador, no como película, sino como empezar a encontrarse. Sin embargo nada de lo que podía uno pensar ocurrió. También podría haber ocurrido de que toda la gente que conoció el caso real hubiese dicho: "no, no se parece al personaje, o los hechos no son así, yo supe que...". Es decir, cada uno hacer su propia película, su propia película aplicada a los casos concretos, no a una proyección que fuese más allá. Sin embargo la recepción de ese público fue verdaderamente increíble. Al de la película la gen-

te no aplaudió, guardó silencio, un silencio pesado, pero tampoco se movía de la sala y afuera estaba lleno de público, tanto, que fueron tres o cuatro funciones que se dieron el mismo día, que la gente rompió los vidrios del teatro, indignada porque no podía entrar y amenazaba con secuestrar la copia, pues la película tenía que irse.

P: A nivel de la gran prensa, es decir aquella comprometida con el sistema y aquella que tiene libertad de acción, y a nivel de la crítica cinematográfica chilena, cuáles fueron los comentarios?

R: Bueno, allí se produjo, por llamarlo de algún modo, un milagro en que todo el mundo se puso de acuerdo. La crítica habló solamente maravillas de la película, habló muy bien de ella, pero esa crítica, que está con el sistema, evidentemente se arregló de alguna manera para hablar bien de la película, pero a la vez, para no hacerla atrayente para el público, ya que por ejemplo, diarios como "El Mercurio" habían hecho una campaña completa llamando al público a no asistir a la sala. Entonces, después, cuando estuvieron obligados a hacer la crítica, hablaban muy bien de la película, pero prácticamente en clave, dejando en claro que la película no era grata de ver, de tal suerte que un espectador medio, sobre todo mujeres, no asistieran a la sala. Ahora bien, empezó a producirse casi una corriente de opinión pública que era imposible desconocer, aquel que pretendiera ignorar la película, no podría haberlo hecho, porque era tal la efervescencia que se había producido alrededor de ella, tanto que todos los canales de televisión, que las radios, los diarios estaban hablando permanentemente de ella. Si el crítico no hablaba, había un editorial de un

periodista que no era crítico cinebatográfico que entonces hablaba de la película y que decía cosas bastante increíbles como "gracias Chacal, a partir de aquí se está buscando en la creación de una cultura nuestra, es decir a través del Chacal nos estamos reconociendo nosotros mismos, etc.". Entonces se fue produciendo eso, que algunos críticos no querían escribir, pero se fue produciendo una dinámica en que el periodista que no era crítico escribía, y entonces obligaba a los críticos finalmente a escribir. Y unánimemente la crítica fue muy favorable, absolutamente favorable a la película. Incluso se dio el caso curioso que creo que solamente puede darse en Chile en que "The Peck" (que es la revista financiada por el Departamento de Estado) fue la única crítica desfavorable a la película, pero no porque planteara problemas atingentes a la realidad, sino que criticaba a la película porque era poco revolucionaria. Es una cosa realmente curiosa y muy divertida no?

P: ¿Cómo situarías el Chacal en cuanto a esa pequeña guerra que se está librando a nivel de realizadores en casi todos los países, en qué línea, en qué corriente, con qué objetivos y en el futuro cuál será el cine, luego de esta experiencia, que te reafirma?

R: En Chile hay una izquierda presentada, muy clara y concreta: entre el cine entre comillas, del sistema que pretende presentar un Chile en Technicolor, con bombos y platillos, canciones, un Chile democrático, la Suiza de Latinoamérica, etc., la exhaltación vacuna de determinados valores inexistentes, y nuestro cine, que pretende analizar la realidad y presentar los problemas y sobre todo, intentar que el chileno se reconozca a sí mismo.

Esto por una parte. Dentro de estos dos frentes, hay determinadas sutilezas que no vale la pena analizarlas porque el cine chileno recién está emergiendo, tratando de ser, intentando ser. Los objetivos eran plantear una comunicación entre los realizadores y el público. Nosotros creemos que es bastante inútil intentar hacer un cine que sólo sea visto en Europa. Es necesario también aclarar que determinados países no presenta la coyuntura posible como para que el realizador ponga en contacto su obra con el público: en el caso nuestro existe esa coyuntura y por ello es necesario aprovecharla sin que eso signifique que uno baje la puntería, ni en el plano estético ni en el plano político. Creemos que estamos en una etapa en que es necesario que se plasme o se intente plasmar de alguna manera, una auténtica cultura nacional, una cultura que le confiera identidad al pueblo, porque si analizamos que a nivel masivo —a través de la radio, la televisión, la prensa—, se está pretendiendo anular las últimas raíces de lo que es verdaderamente Chile, y se le ha pretendido meter dentro del campo internacionalista y hacerlo desaparecer como pueblo. Una cultura liberadora y lúcida que le confiera identidad al pueblo y valore y razone y desmistifique, es absolutamente necesaria e importante para un proceso de liberación; o sea, que en esta primera etapa de creación de cultura o de rescate de los valores en que pretendemos ir a las fuentes mismas de la subcultura para extraer de allí la materia prima que elaborada posteriormente haga nacer un cine auténticamente nacional. Ahora bien, creemos que prejuzgar desde lejos sobre los comportamientos, valores morales del pueblo, y adjudicarle los valo-

res de la pequeña burguesía al pueblo, es un error garrafal, porque el pueblo después no reconoce la obra como suya. No podemos sino ser instrumento de las necesidades masivas, y para ser instrumento de esas necesidades, no podemos conocerlas con una estadística porque es muy fría y a lo mejor no nos dan la verdadera problemática del hombre. Hay que ir y ponerse en contacto directo con el pueblo, conversar con ellos, discutir con ellos y después ponerse al servicio de estas necesidades, tratando de esclarecerlas, presentando las contradicciones que presenta el sistema de la forma más clara y concreta.

En el Chacal los personajes comienzan a negarse a sí mismos: llevado por un impulso de auto-destrucción, en lugar de volcar su violencia hacia el que lo oprime, el Chacal la vuelca contra sí mismo y pone fin a su vida. Ahora, el proceso social en Chile desde el Chacal a esta parte ha avanzado. El campesino en este momento está organizado en sindicatos (casos como el del Chacal ya son los menos); se está organizando y ya está sabiendo quien es el enemigo y a quien golpear. Se están tomando los fondos. Luego, si pretendemos hacer un cine que vaya acorde con el proceso social, lo que tenemos que plantear ahora es justamente esta apertura, es decir, este justo camino encontrado por las masas: la lucha en el Chacal no está presente sino que está la exposición de un problema, el testimonio de un hecho ocurrido, un hecho que la sociedad chilena quería negar y olvidar.

P: A partir del rescate económico que resulta de la exhibición del "Chacal, ¿qué nuevas perspectivas se abren para tu grupo?

R: La buena acogida del público y las condiciones comerciales, posibilitan la creación sólida del mismo, ya que existe mucha gente que incluso no ha filmado nada, que tiene solamente el ansia, la necesidad de plantear cinematográficamente una realidad, de llegar al pueblo, etc. Son muchos que han llegado con los pocos cortometrajes que hay en Chile a los sitios ocupados por los campesinos a mostrarles películas y a darles charlas. ¿Qué pasa con este grupo, potencialmente muy rico, que no tiene ni siquiera un metro de película con que filmar? Ahora nosotros, gente que hizo la producción del Chacal, va a posibilitar con una parte del dinero que se recaudó, comprar material virgen y entregárselo a esta gente y que vaya a filmar y a testimoniar en un primer momento la realidad nacional.

Es decir, a ponerse en contacto con la verdadera cultura, con la verdadera subcultura popular. Porque se da el caso de que el chileno de la ciudad no conoce su país, está totalmente enajenado por el sistema y entonces, cuando quiere plasmar una obra de tipo popular le está hablando al público en un lenguaje que él no entiende y rechaza. Ahora se trata en un primer momento de levantar una especie de acta de Chile. Como no sabemos nada de Chile lo vamos a preguntar todo. Cuando lo sepamos vamos a comenzar a pasar a la segunda etapa. Y éste es un grupo de gente muy joven que no ha hecho nada, pero yo creo que no haber hecho nada en Chile es un handicap a favor, porque los que han hecho en su gran mayoría, lo han hecho muy mal, ni siquiera me estoy preocupando del problema artístico o estético, lo han hecho muy mal políticamente. Esta es gente muy definida

políticamente, que quiere convertir el cine en un instrumento de liberación y que entiende que el problema no es llegar a las salas de cine arte, sino llegar a las grandes masas aprovechando la coyuntura que se presenta en este momento en Chile, que el tipo que tiene una sala o el distribuidor cuando ve que una película es negocio, la da, es decir, pasan por sobre el problema de tipo político. Ahora bien, crear el circuito de 16 mm me parece absolutamente necesario. Para eso haremos también una copia del Chacal en 16 mm, iremos a proyectarla a los pueblos campesinos, allí donde no hay cine. En un primer momento para abrir la brecha lo haremos gratuitamente, para que posibilite la entrada a los demás cortos y se cree necesariamente un circuito de cortometrajes en relación directa con los sindicatos y las organizaciones obreras.

Hay que hacer un cine urgente, un cine llamado de la información y de la contrainformación. Este es cada día más necesario. Ahora nos organizaremos y a toda la gente que quiera filmar hay que entregarle película, una cámara y un grabador; no importa lo que se produzca en un primer momento, no tiene importancia el resultado posterior que ese cine va a tener en los festivales, porque si entendemos que vamos a hacer un cine de información y de contrainformación a nivel popular, hay que olvidarse de los festivales. En este momento hay tres o cuatro grupos de trabajo que están investigando determinadas realidades para después hacer su documental de tal suerte, que al final de año esperamos tener unos diez cortometrajes. Unos diez nuevos cortometrajes que van a variar completamente el panorama del cine chileno en este momento. En Viña, había tres o cuatro casos que

se inscribían en una misma corriente y otras (no vamos a hablar de los que están prácticamente con el sistema), que constituían un cine de tipo reformista que plantea un puente entre el problema y el sistema.

P: Pero además como tú bien lo señalabas, es muy notorio ese mirar al "festival", el mirar a Europa.

R: Sin duda es un peligro muy grande. Sabemos que el europeo está dispuesto a aplaudir todo el exotismo latinoamericano. El problema es que el cine tiene y debe cumplir un papel importante dentro de la creación de la cultura de masas, de una cultura revolucionaria y lúcida. Ahora, para nosotros es muy importante tomar en cuenta todo lo que es nuestra propia mitología, a partir del mito y desde dentro de él. No a partir de nuestros conceptos que devienen de toda una cultura neocolonizada que hemos recibido pero que a nivel de las capas populares, ella permanece intacta.

P: Asimilarlo y revertirlo en el mismo lenguaje a su público. No hacer películas para élites.

R: Bueno, a mí me parece que llegar a ese tipo de cine es lo más peligroso, sobre todo esa elite totalmente enajenada, esa elite que habla, esa elite que finalmente no es motor de nada. Sólo son motor en la lucha las grandes masas; entonces tenemos que llegar con nuestros discursos allá. Ahora, una película a veces cumple un papel y otra otro. Hay películas que atacan concretamente un problema porque son importantes en ese momento, una piedra, un cuchillo, una pistola y una ametralladora no se anulan entre sí, todas son necesarias. Se intentará con este grupo desencadenar

verdaderamente una corriente de cine chileno nuevo y liberador, pero para eso es necesario que llegue mucha gente nueva, mucha gente que no está en los cine clubes, que no está en estas elites. Es necesario renovar, porque por lo menos en Chile, hace mucho tiempo que las caras son las mismas. Lo verdaderamente importante es un movimiento vigoroso de gente nueva que vaya a testimoniar su realidad y que filme, y haga películas, que quiebre ese puente terrible del decir al hacer. Una película hecha vale más que 10.000 discursos dichos en los cafés y en los cine clubes, y más que 10.000 foros sobre una película de Antonioni o de Bergman o sobre la problemática de la incomunicabilidad. Lo importante es que la gente se decida a desalienarse y salga a recorrer el país, salga a conocerlo y salga a mostrárselo a los demás.

Esta es una barrera que es necesario romper y es posible romperla con la gente más joven. Es necesario dar un impulso; ahora el problema es cómo hacer llegar todo ese cine a sus fuentes naturales, a su público natural, al pueblo. Y para eso es necesario intentar que los mismos sindicatos, los mismos grupos, el mismo pueblo a través de sus organizaciones, organice el sistema de distribución, porque de otra manera tú mismo vas a proyectar, tú mismo vas a hacer de todo.

La Habana, 31 de julio de 1970.

Reportaje a SANTIAGO ALVAREZ

MARIO JACOB

Pregunta: Nos interesaría saber qué es lo que pasó antes que entraras al ICAIC; todo el período anterior a la Revolución.

Respuesta: Hice trabajos de tipo administrativo en la C.M.Q., en la televisión y además en el departamento de archivo musical, clasificando la música que servía para los programas de radio y televisión. Llegaban los discos, música que compraba la empresa y yo los oía y los clasificaba, para que los musicalizadores luego los utilizaran debidamente. Ese fue mi trabajo inmediatamente anterior al triunfo de la Revolución.

P: ¿Cuáles eran tus contactos con el cine?

R: Mis contactos con el cine eran a través de la sociedad cultural Nuestro Tiempo a la cual pertenecían Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea. Casi la mayor parte de los compañeros que estamos actualmente en el ICAIC pertenecíamos a la sociedad cultural Nuestro Tiempo, que entre otras cosas además de cine club, hacía promoción política dentro del sector intelectual.

P: ¿Participaste en el rodaje o en la preparación de "El Mégano"?

R: No. En esos momentos yo estaba en otras actividades y no participé.

P: ¿Cuál era tu papel dentro de la sociedad cultural "Nuestro Tiempo"?

R: Tenía un papel de coordinador general de todas las actividades de la sociedad, con orientaciones políticas precisas, de hacer labor de promoción política revolucionaria, clandestina, dentro de los intelectuales.

P: Cuando se fundó el ICAIC, ¿ingresaste inmediatamente en él?

R: Sí. Inmediatamente Alfredo nos llamó y nos hicimos cargo del noticiero, es decir, todavía el noticiero era un proyecto. No teníamos equipo, no teníamos película ni gente que manejara las cámaras, pero nos lanzamos a la idea de empezar a filmar un noticiero para salirle al paso enseguida a aquellos que existían en ese momento, que todavía subsistieron meses después. Nosotros pensábamos antes de que fueran intervenidos, que debía haber un noticiero que fuera revolucionario no a la usanza de los que en ese momento existían en Cuba. Posteriormente, empezamos a sacar el noticiero, que ya hacía una competencia revolucionaria a los noticieros de confección capitalista. Después fueron intervenidos esos noticieros y sus equipos pasaron a ser patrimonio de la Revolución.

P: ¿Cuál es la historia de tus grandes películas?

R: Como ya he dicho en otras ocasiones, a mí me hizo cineasta la revolución. Gracias a la revolución es que yo hago cine. Con el noticiero he

tenido un gran entrenamiento, entrenamiento que no quisiera dejar de tener. Creo que jamás me aburriría de trabajar en el noticiero del I.C.A.I.C. porque con él, día tras día, tengo un contacto permanente, una confrontación diaria, semanal, con la realidad cubana. El Noticiero me hace a mí no perder ni un momento, ni un minuto de lo que acontece en Cuba: desde la noticia menos importante, y en Cuba todas las noticias son importantes, hasta aquellas que tienen una trascendencia histórica nacional o internacional. De ahí que el noticiero me haya servido como una gran escuela en la que constantemente estoy sacando experiencias. Aunque es una labor semanal que aparentemente pudiera ser rutinaria o monótona, yo trato de no aburrirme en este trabajo, y por ello puede ser que refleje el no aburrimiento en los demás.

P: ¿Cómo nacieron películas como "Now" o "Hanoi Martes 13"?

R: "Now" nació en el Noticiero. El "Ciclón" nació en el Noticiero. Casi la mayor parte de los documentales que yo he realizado tienen sus raíces en el noticiero, de ahí que muchos compañeros algunas veces digan "eh pero si esas secuencias están en el noticiero". Es lógico que yo me copie a mí mismo, porque si las noticias primeramente las lanzo a través del noticiero, luego con un documental las vuelvo a elaborar y aunque tenga una proyección o tenga un montaje en alguna forma variada o diferente, el contenido sigue siendo el mismo y en definitiva muchos de mis documentales reflejan el trabajo que hice previamente en los noticieros. Yo tengo una gran vocación periodística. Antes que documentalista soy periodista y tengo la opinión

de que un buen documentalista es también un buen periodista.

P: ¿Hiciste periodismo alguna vez?

R: No. Todo esto es a partir de la Revolución, pero me gusta el periodismo dentro de mi propio trabajo. El noticiero me anima mucho, me estimula y me alienta en mi trabajo también como documentalista porque ello me acerca mucho a la realidad cubana y a la realidad internacional. Entonces, constantemente estoy auscultando, estoy confrontando con urgencia esa realidad.

P: Me gustaría que hablaras un poco del montaje, incluido el montaje sonoro. Algunas de tus películas revelan que hay una asimilación de lo que escribía Eisenstein, sobre todo con respecto al montaje de las atracciones. No sé si es deliberado, si has estudiado ese problema.

R: Yo puedo decir con honestidad, con sinceridad que el montaje —tanto de imagen como de la banda sonora— nacen de una necesidad diaria del trabajo. No hay nada preconcebido. Cuando estoy montando un noticiero o un documental, jamás me pongo a pensar en estilos de nadie; si hay alguna similitud o coincidencia es, como dirían las aclaraciones esas por ahí de las películas comerciales, pura casualidad. No hay un deliberado propósito de imitar a nadie. Es la necesidad la que me hace buscar nuevas formas expresivas, tanto en la banda sonora como en la imagen. Por ejemplo. El noticiero tiene una duración límite, por necesidad, de nueve minutos semanales para su mejor distribución dentro del país con los otros programas de cine. Entonces estos nueve minutos me limitan y me impelen a hacer un montaje de síntesis, tanto en rela-

ción con la imagen como con la banda sonora. Por ejemplo, algunas veces los discursos de Fidel, aunque tengan una duración mayor de una, dos y hasta tres horas, yo tengo que sintetizar este material de información dentro de nueve minutos. Entonces, en muchas ocasiones, he utilizado letreros, no por una imitación del cine silente ni como un medio expresivo especial, sino porque el letrero me da la posibilidad de sintetizar muchos párrafos largos del comandante Fidel Castro. Si en general, a mi trabajo de montaje, tanto de imagen como de banda sonora se le puede calificar de una gran síntesis, ello es debido a la necesidad que primeramente se origina en el noticiero; y la costumbre de esa necesidad de síntesis, lógicamente la reflejo en mis propios documentales. Yo empleo, en la mayoría de los casos, en lugar de música compuesta, música de las que nosotros llamamos de lata o de discos o grabada ya, sin haber sido previamente hecha para ninguna de mis películas, sino que la he oído antes. Como a unos le gustan otras cosas, a mí me gusta oír música constantemente. Y "Now" surgió del disco de Lena Horne que me prestaron en una ocasión. Me gustó la música, me pareció que podía hacer un documental y a partir de la música, fue que hice el documental "Now". Con "Now" me sucedió también lo que expliqué antes: al no tener material filmico suficiente de las luchas contra la discriminación racial en los Estados Unidos, y ante la necesidad que yo tenía también de mostrar mi solidaridad o la solidaridad de Cuba con los negros norteamericanos en su lucha contra sus discriminadores, es que empecé a utilizar las fotos de revistas y periódicos americanos y algunas secuencias filmicas que nos habían llegado de la

televisión norteamericana. Estas fotos fueron utilizadas por necesidad, no porque primariamente yo hubiera pensado que el uso de la fotografía animada dentro de la película o del noticiero o del documental pudiera ser un modo expresivo con determinados objetivos. No. Nació de la pura necesidad. La necesidad me obligó a utilizar fotos fijas. A partir de que yo hice "Now" me dí cuenta de que las fotos fijas pueden ser animadas espléndidamente y tener el mismo impacto o el mismo propósito que una secuencia filmada en vivo. Por eso es que, a partir de entonces, he utilizado en muchas ocasiones la foto animada, conjuntamente con la imagen filmada viva.

P: Pero tú le das un sentido muy especial, muy personal a esa música enlatada. Por ejemplo, ¿qué buscastes al insertar el Ave María de Schumann en "Despegue a las 18"?

R: En realidad es una cosa de ironía. En mis documentales yo soy muy irónico. Me gusta mucho la utilización de la sátira y la ironía en el cine. Este documental se refiere a la movilización que en Cuba se hace todos los años en la jornada de Girón, que coincide con la Semana Santa. Yo quise conjugar musicalmente la ironía que refleja la imagen con la propia música. En "Despegue" hay unas secuencias de unos soldados de nuestras fuerzas armadas revolucionarias limpiando los cañones. Oyendo el Ave María me vino a la mente que tiene una sonoridad conocidamente religiosa; como esta movilización fue precisamente en la Semana Santa, me vino muy bien utilizar una música que tiene una sonoridad religiosa en paralelo con una actividad nuestra, dentro de la propia Semana Santa, que no solamente se refiere al constante alerta en

que estamos todos en Cuba contra cualquier invasor, sino también al propio desarrollo económico de nuestro país como es la inseminación artificial. La imagen de la limpia de un cañón, como la imagen de la limpia del ano de una vaca para proceder a su inseminación posterior, me dio un encadenamiento cinematográfico que se da en la imagen y además me sugirió la idea de utilizar en cámara lenta este encadenamiento para, con el ritmo que tiene el Ave María, mostrar irónicamente, la participación de Cuba en este esfuerzo de la producción durante la época de la Semana Santa.

P: ¿Te animarías a formular tu concepción del montaje?

R: Yo no se teorizar sobre lo que hago porque no me he puesto nunca a pensar si del trabajo que yo realizo resultan fórmulas estéticas expresivas determinadas. Yo creo que los críticos o los teóricos del cine dirán algún día, si de los documentales que yo he realizado se pueden sacar algunas teorías de montaje. No sé, no me he puesto a pensar en ello. Si hay alguna fórmula en el montaje, no la he buscado.

P: ¿A qué etapa de la realización del film le asignas más importancia?

R: Al montaje. Es decir, yo creo que todo en la realización de una película es seductor. Me parece que un cineasta debe ser un gran apasionado por su trabajo. Esa pasión tiene que ponerla y ejercerla, tanto durante la filmación como en el momento en que le surgen ideas de una toma determinada, como en el montaje, como en el momento de la mezcla de sonido. Yo creo que el entusiasmo por el trabajo en las distintas etapas es el mismo,

porque el ver en el momento la filmación y ver con los ojos directamente los acontecimientos tales como van sucediendo, es alucinante. A mí me gusta mucho la aventura, la aventura en el buen sentido de la palabra. Creo que un buen documentalista tiene que ser primero que nada un gran aventurero. Y creo que ese gustar por la aventura, es una primera cuestión que hace posible que pueda o no, salir un buen film.

P: ¿Cómo trabajas el montaje? ¿Podrías explicar el método?

R: Yo desgloso todo el material que filmo. Sé que hay muchos otros compañeros que no gustan hacer el desglose de aquel material que van a trabajar. Yo desgloso todo, inclusive muchas veces las tomas fuera de foco las desgloso también, porque en ocasiones me han servido; tomas mal filmadas yo las he utilizado. Me gusta verme enloquecido, metido entre toda la película, mirando los percheros constantemente, secuencia por secuencia, volverla a mirar, a remirar. Tengo un cuarto de división donde coloco seis o siete percheros de tres metros de largo cada uno a mi alrededor y ahí desgloso toda la película. Los editores que trabajan conmigo se quejan, porque luego los asistentes tienen que recoger esos descartes y es un problema. Cuando desgloso la película voy clasificando en los clavos de los percheros y voy anotando con papeletos para que no se me olviden secuencias que señalo. Ya voy indicando alguna de las secuencias que sé que voy a utilizar definitivamente, que son buenas. La mayor parte de mis documentales han sido hechos sin previos guiones escritos. Afortunada o desgraciadamente todos los trabajos míos son inmediatos, urgentes. Tengo que salir a filmar por-

que sucede algo y entonces yo no sé lo que va a suceder. Por ejemplo, el Ciclón Flora: uno no sabe que va a suceder en relación con todas las desgracias que se derivan de un ciclón; "Cerro Pelado"; salimos a filmar la participación de nuestra delegación cubana a las competencias deportivas en Puerto Rico y no sabíamos qué iba a suceder, es decir, nos pusimos muy contentos cuando supimos que íbamos a Puerto Rico en un barco en lugar de un avión ya que el barco nos iba a dar la posibilidad de realizar cosas cinematográficamente mejores que si hubiésemos ido en avión. Es decir, aunque previamente yo no hubiese escrito un guión sobre los documentales que he realizado, lógico es que también hay un background cultural y político en este aspecto. Existe un guión mental dentro de uno ya cuando sale a filmar. Por ejemplo, Cuba mandó una delegación a los funerales de Ho Chi Minh, y nosotros fuimos con la delegación cubana; empezamos a filmar allí, no sabíamos qué sucedería, cómo iban a ser los funerales y cuando regresamos con ese material, empezamos en el cuarto de montaje a hilvanar y a reestructurar todo lo que salió después montado en el documental "79 Primaveras". Ya en el viaje, durante el avión, tanto de ida como de regreso, la mente nuestra no dejó nunca de trabajar constantemente. Nosotros dormimos bastante poco, somos muy inquietos, muy nerviosos y constantemente estamos trajinando mentalmente.

P: ¿Qué importancia le asignás al trabajo en equipo?

R: El trabajo que yo realizo no se me debe a mí solamente. Hay un equipo con el que trabajamos muy afin a través de los años, un equipo de

camarógrafos, sonidistas y editores. Son dos los editores con quienes yo vengo trabajando desde hace años, un muchacho y una muchacha. Y en cuanto a los camarógrafos, depende del trabajo a realizar utilizo uno u otro. Todos los camarógrafos son buenos, pero unos camarógrafos sirven mejor para un tipo de trabajo determinado. Yo he podido detectar eso con el equipo de camarógrafos que tenemos en el noticiero. Hay unos que son más cuidadosos, otros más nerviosos, otros son más meticulosos, otros más ágiles con la cámara sin que eso quiera decir que la agilidad en el uso de la cámara suponga que los otros dejen de ser buenos cameraman. Y creo que sí, que tenemos un gran equipo de trabajo, con el que discutimos diariamente, delante de la moviola. El trabajo nuestro lo hacemos críticamente siempre. Estamos constantemente utilizando la crítica, la autocrítica. Creo que de ese criticar constante, de esa vigilancia constante de nuestra labor dentro del equipo es como se puede lograr un buen trabajo. No conformarnos nunca: si esto se hizo bien así y si se puede hacer mejor, hacerlo mejor. Yo soy muy estricto con lo que hago, es decir soy muy nervioso, muy meticuloso: si voy a animar una foto me gusta estar al lado del animador, y así en la edición y el montaje, fotograma por fotograma, me gusta dirigir casi hasta los cuadros, si son siete cuadros, ocho cuadros. Los compañeros se quejan a veces de que soy muy absorbente. Es verdad. Creo que ese es mi mayor defecto, ser muy absorbente en todas las etapas del proceso de mis películas, desde que estoy filmando hasta que estoy en la mezcla del sonido. Ahora, yo discuto mucho con Ivan Nápoles que es el camarógrafo con quien siempre he trabajado; las peleas

que yo tengo con él son históricas: nos fajamos constantemente durante la filmación pero nos queremos como hermanos y al final sale un trabajo positivo y la única manera de que los trabajos salgan bien es discutiendo mucho entre sí y llevándonos muy bien. Por ejemplo, cuando ha sido un compositor el que ha realizado música para alguna de mis películas, yo la discuto con el compositor, le digo qué es lo que quiero, cuál es la idea que yo tengo de esa música. Afortunadamente Leo Brouwer es una persona deliciosa, consciente, además de ser un muchacho de una inteligencia fabulosa y ser el mejor compositor de música incidental para cine que tenemos en Cuba en estos momentos porque capta enseguida las ideas que tú le das. Muchas veces yo he hablado con él hasta por teléfono, por ejemplo, cuando estuve haciendo "Hanoi". Claro, después Leo escribía la música, venía y con la moviola a las dos o las tres de la madrugada chequeaba el tiempo que más o menos podía tener cada secuencia y me decía los instrumentos que se iban a utilizar. Después yo iba a la grabación con él, si me gustaba como quedaba la grabación le decía que sí, si no me gustaba le decía que no. En eso soy muy sincero, no ando con complejos con nadie y todo el que trabaja conmigo sabe que nos decimos horrores unos a los otros y no tenemos reservas en el trabajo. Yo creo que la mejor manera de trabajar en equipo es tener una comprensión del trabajo que se va a realizar; no tener reservas de tipo personal entre unos y otros y ser sincero, y cuando hay que decirle mierda a algo, decírselo, y cuando hay que decir que es genial, decirlo también. Y con este método al final nos queremos más que nunca, nos llevamos muy bien, todos ansiamos tra-

bajar los unos con los otros y hay un verdadero espíritu de cuerpo en el trabajo nuestro.

P: Quería preguntarte cómo determinás los contenidos ideológicos de tus películas en este sentido: en cada uno de tus films hay siempre un proceso interno mediante el cual aparecen los grandes temas políticos. Por ejemplo, en "79 Primaveras" los funerales de Ho Chi Minh son un pretexto para historiar por un lado la agresión norteamericana y por el otro, sintetizar la lucha de un ejemplar antiimperialista.

R: Yo creo que es lógico que quien vaya a hacer algo sobre Ho Chi Minh tenga que tener un conocimiento previo de qué significó y qué significa Ho Chi Minh para el pueblo vietnamita y para el mundo. Por ejemplo quien lea solamente el testamento político de Ho Chi Minh se puede dar cuenta de la inmensa calidad humana de este líder de Asia, de su gran preocupación por el mundo en que vivió; de sus grandes inquietudes para que la clase obrera internacional venza todas sus dificultades y todas sus disidencias. En su testamento político él muestra varias cosas por las cuales estuvo muy preocupado y ese mismo testamento político nos sirvió a nosotros de inspiración para poder subrayar, enfatizar algunos de los momentos que creíamos más importantes. Entonces elaboramos cinematográficamente esas ideas contenidas en el testamento político de Ho Chi Minh. Y en cuanto al contenido político, yo les decía a los compañeros de la Escuela de Cine de Valparaíso, cuando me preguntaban qué condiciones debía tener un cineasta yo les respondía que debía tener dos: pasión por su trabajo y una gran cultura política universal.

P: A propósito, ¿qué es el cine para tí, qué es lo que esperas de él?

R: Es una manera de expresar las inquietudes que yo tengo. Los escritores las expresan escribiendo, los poetas haciendo poesía, los plásticos haciendo grabados, escultura o pintura; el músico expresa sus inquietudes humanas, las cosas que siente del mundo que lo rodea creando música; pues a mí me da por hacer cine. Mis inquietudes las traslado al cine, mi deseo de decir cosas lo hago a través del cine.

P: Ahora, enrabado con lo que dijiste en una de tus intervenciones en el encuentro, tu cine es un cine de agitación, un cine revolucionario, tiene poco que ver con lo que se hace en el resto del mundo.

R: Sí, yo soy de verdad, suscribiendo a Aristóteles, un animal politicón. Desde mi primera adolescencia tuve siempre grandes inquietudes políticas. Martí fue siempre un libro seductor para mí. Todas las lecturas de Martí me seducían, las inquietudes políticas estaban desde muy temprano dentro de mí y creo que yo no dejaré de hacer jamás un cine que no tenga un contenido político porque el enemigo constantemente hace uso de la política; claro, de la política agresiva. Entonces si vivimos en un mundo de constante lucha y pugna y batallar, no hacerlo sería ser ajeno a este mundo y trasladarse a la luna en uno de los cohetes estos que se están lanzando últimamente y ponerse a dar vueltas alrededor sin mirar lo que pasa en la tierra. Yo creo que nosotros los cineastas debemos ser ante todo revolucionarios y a partir de ahí podremos ser seguramente buenos cineastas. Pero ante todo ser

revolucionarios. Ser revolucionarios es tener un concepto de lo que es la política, del pueblo donde uno nace y de los demás pueblos del mundo. El conocimiento político de la humanidad es imprescindible para el cine que se pueda hacer en estos momentos. Cuando yo hablo de cultura política incluyo también una cultura universal en todo, es decir histórica, plástica, estética; mientras más culto se es —y no dejo de incluir dentro de esa cultura político— mejor cine se puede hacer. Yo creo que Fidel sería uno de los más grandes cineastas del mundo porque es uno de los más grandes artistas de Cuba. La política es ciencia y arte a la vez. Precisamente la característica principal del Congreso Cultural que se realizó en Cuba fue que, por primera vez, se incluía a los científicos como parte de un Congreso Cultural. Antes eran únicamente los literatos, poetas, escritores, artistas en general; ahora también los científicos. Yo creo que en este mundo en que vivimos la ciencia y el arte corren parejos dentro del devenir cultural de los pueblos. No se puede desglosar ciencia y arte. Y la política es, en resumen, arte y ciencia. Por eso Fidel es un gran artista.

P: ¿Has pensado en hacer cine de ficción?

R: Vaya, a mí siempre me hacen esa pregunta. El cine documental para mí representa un estilo ilimitado de cine. Eso no quiere decir que en un momento, en una circunstancia determinada, pueda utilizar actores, recrear la realidad con actores. Siempre me han seducido más los actores directos, reales. No me gusta hacer cine en un estudio, no me llama la atención; o por esa cosa aventurera que va dentro de mí, ese deseo de confrontar directamente la realidad, me emociona más

la realidad directa que la realidad que se pueda elaborar en un estudio. Eso no quiere decir que una película de ficción —como muchas de las que hemos visto y muchas de las que hacen otros compañeros— pueda también interpretar la realidad y profundizar en la misma como en el propio cine documental. Yo creo que el cine documental también tiene una ilimitada dedicación. Se puede dedicar uno al cine documental toda la vida, pero últimamente está todo mezclado; es decir, hoy día no se sabe donde termina el cine de ficción y donde empieza el cine documental. Yo creo que esa es una experiencia muy interesante para nosotros los cineastas ya que podemos utilizar los dos modos expresivos sin demeritar el uno o el otro. A lo mejor sale un producto híbrido. Puede ser que los genes del documentalismo y los de la ficción traigan como consecuencia un nuevo producto genético dentro del cine. Yo creo que el futuro de la forma por la que deberemos expresarnos no está normada ni hay fórmula escrita que diga que lo que hoy es así, mañana tendrá que ser así. Yo creo que la necesidad y los medios técnicos que cada día se van desarrollando hacen que uno tenga modos diferentes de expresión. Yo no se si siempre habrá que revelar la película; no se si el video tape no revolucionará un poco todos estos conceptos que tenemos actualmente del cine. La realidad va a ser la que nos diga qué es lo que tenemos que hacer ahora y en el futuro.

P: ¿Podrías hablar un poco de tus proyectos?

R: Yo tengo tantos proyectos de cine que si pudiera hacerlos todos a la vez sería el hombre más feliz de la tierra. Quisiera hacer dos largometrajes, no sé si de estilo documental, documental y

ficción mezclados o cómo, no te puedo decir. Pero sí dos largometrajes porque creo que necesito más tiempo para elaborarlos, aunque dentro de ese largometraje pueda haber síntesis en el decir. Por ejemplo, Roa piensa publicar en breve un libro que está terminado, cuyo título es "Aventura, Desventura y Venturas de un Mambí", del cual él me leyó algunos capítulos personalmente. Nos pusimos de acuerdo y él dice que me da la exclusiva para hacer una película con la adaptación de ese libro. Me parece que es un magnífico guión cinematográfico. Además nuestro Ministro de Relaciones Exteriores es el mejor escritor revolucionario en Cuba en estos momentos. Es de una frescura todo lo que dice, todo lo que hace; sus gestos, su forma de escribir y su forma de hablar son tan cubanos, tan latinoamericanos, que me he enamorado del libro y pienso trabajar con ese material lo más pronto posible. El otro proyecto de largometraje sería sobre la crisis de octubre. Esto sería un cine de ciencia ficción más o menos. Tengo también proyectos más cortos de diez minutos, didácticos más bien. Uno se titulará "La importancia universal del hueco"; el otro, "Cuánto cuesta producir una gota de

P: Para terminar, cuáles son las experiencias con el público, porque tu cine busca siempre la participación activa del espectador. agua".

R: Yo no hago cine paternalista en relación con el público ni ese es el objetivo, pero sí hay algo de lo que me preocupo siempre y es mi comunicabilidad de expresión, sin menoscabar la forma en que yo quiero expresar las cosas. Muchas veces busco formas expresivas que aparentemente son difíciles de entender y trato —sin divorciar, sin dejar de utilizar estas formas—, de elaborarlas de

una manera que se comunique. Yo creo que todo artista revolucionario del Tercer Mundo debe tratar de comunicar lo que quiere decir en la forma más sencilla sin que deje de utilizarse cualquier forma, estilo de expresión; hasta el surrealismo puede utilizarse y ser comunicativo. Lo es en muchos casos. Yo utilizo surrealismo, expresionismo, naturalismo, todos los ismos que hay en los estilos y hasta ahora nadie se ha quejado de ello. Ningún tipo de público. Yo utilizo todas las formas habidas y por haber. No me caso con ninguna forma. Ahora sí, trato de elaborar estas formas para hacerlas comunicativas. Hay otra cosa que quería aclarar. Hay que hacer lo que pudiéramos llamar un cine urgente. Si por ahí se ha empezado a clasificar el cine, yo calificaría el cine que hago de cine urgente. No podemos hacer cine cuya elaboración sea muy demorada, que cuando la idea surja, a la hora de poderse llevar a los pueblos latinoamericanos, pasen uno, dos, tres años. Hay que hacer cine urgente. Yo quiero decir con esto de buscar la manera de que las realidades de nuestros pueblos sean expresadas cinematográficamente con la urgencia que nuestros pueblos exigen. Pudiéramos agregar como características de este cine urgente lo siguiente: que debe utilizarse un mínimo de equipo, lo más funcional posible, con un mínimo de personal y con una urgencia de elaboración. Siempre que esto pueda ser así, éste debe ser el cine que hay que hacer. No podemos utilizar equipo de gran envergadura, que sea muy pesado, muy grande ni mucho personal en este tipo de cine urgente. Y se puede hacer el cine en 16 mm y luego ampliarlo y si pudiéramos hacerlo en 8 mm, si se pudiera descubrir una película cuyo grano en 8 mm fuera lo suficientemente fino como para que

al ampliar y proyectar en 16 y 35 mm no perdiera calidad, yo preferiría casi hasta hacer cine en 8 mm. Yo creo que nosotros tenemos que ir hacia el cine rápido, con recursos funcionales, mínimos y urgentes.

Viña del Mar, 3 de noviembre de 1969.

Argentina 1969

TRES EXPERIENCIAS DE CINE MILITANTE

OCTAVIO GETINO

1. "EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA" (Grupo Cine CENAP).
2. "ES TIEMPO DE VIOLENCIA" (Anónimo)
3. "ARGENTINA: MAYO 1969" (Realizadores de Mayo).

El desarrollo de un cine militante en la Argentina pasa por una serie de experiencias que van permitiendo clarificar el sentido de esa "militancia", los objetivos y niveles de su eficacia política. Mantiene aún algunas contradicciones —imprescindibles de ser superadas— como la de querer incidir políticamente en determinados sectores aunque tal proposición no arranca en una primera etapa de verdaderos militantes, sino, en gran medida, de cineastas en proceso ascendente hacia la militancia; al menos, es lo que se da en los mas valiosos.

Es precisamente sobre estas mismas contradicciones y con la voluntad de resolverlas, que diversos grupos u hombres de cine argentino expresan la influencia notable que las luchas popu-

lares han dejado en amplios sectores intelectuales, influencia que comienza a ser traducida en hechos políticos —así deben ser entendidas en primera instancia las películas realizadas— cuyo nivel de eficacia todavía está por verse y recién ahora comienza a evaluarse en términos más claros.

Las experiencias realizadas deben ser por lo tanto entendidas como parte de una búsqueda que todavía no permite extraer conclusiones definitivas. Si alguna podría hacerse, es la de que este proceso, aún como hipótesis es el más importante que en esta etapa se ha desarrollado dentro del cine nacional. **Al menos permitió probar que en la Argentina es posible la realización de un cine que tiende a vincularse a las necesidades políticas de la liberación nacional.**

Un cine militante en la actual situación Argentina está condicionado por circunstancias que no son necesariamente extensibles a otros países de América Latina. La restricción brutal de las libertades democráticas, la liquidación de la llamada "autonomía universitaria", las constantes amenazas de intervención sobre las organizaciones sindicales, la Ley de Represión Cinematográfica, etc., impiden la difusión de este cine, no ya en las salas convencionales, sino en las capas de la población nucleadas alrededor de las organizaciones estudiantiles, sindicales, barriales, etc. Esta imposibilidad de acceder a tales capas, determina el carácter que el cine militante tiende gradualmente a abordar.

Las experiencias del año 68 sirvieron para ir ajustando la direccionalidad de un cine que antes que asumirse "al margen del Sistema", intentó hacerlo como "parte de las organizaciones del pueblo". El "CINEINFORMES" de la CGT de los Ar-

gentinos, primera tentativa de un noticiero de la Central Obrera, alcanzó a editar tres notas ("TUCUMAN", "HUELGA DE PETROLEROS", "17 DE OCTUBRE") y su suerte posterior estuvo determinada, como no podía ser de otra manera, por la suerte misma de la CGT y los sindicatos más combativos. La imposibilidad de utilizar las organizaciones sindicales para acciones que trasciendan lo admitido por el Sistema, unido a la carencia de una infraestructura previamente montada que permitiera una rapidez en la contrainformación popular —principal objetivo del CINEINFORMES— hicieron que la Comisión de Cine de la CGT desechase, al menos durante esta etapa, la continuidad de aquella experiencia, que por otra parte apenas si alcanzó en su momento a los cuadros de la dirección sindical.

Reducida la comunicación a grupos más reducidos las experiencias de algunas películas como "OLLAS POPULARES" o "LA PAZ", ambas de uno de los Grupos de CINE LIBERACION, dirigidas a un trabajo de denuncia y agitación a nivel masivo, tampoco podían incidir en un público integrado por núcleos de 20-30 personas, en su mayoría periferia de activistas y militantes. Este ámbito demandaba un material que agregase algo más a lo que ya se sabía y que aportase a lo que el cuadro medio o su periferia habían conocido ya a través de su vida política. Vale decir, las experiencias político-cinematográficas hechas hasta entonces hubieran cumplido su objetivo si los circuitos de difusión de las organizaciones populares no estuvieran, como lo estaban, coartadas por la represión oficial. (Bueno es sin embargo señalar que experiencias recientes, como la difusión masiva en

“actos relámpagos” en diversas facultades de Buenos Aires o del interior de algunos materiales militantes, demostrarían que esa línea de un cine principalmente de agitación y denuncia, no quedaría de ningún modo descartada).

El cineasta dispuesto a abordar el desarrollo de esa experiencia, ya sea en un cine de profundización y de concientización a nivel de trabajo de cuadros, ya sea con un cine agitativo para coyunturas de masas, debe irse asumiendo como militante o corre el riesgo de reducirse a interpretar la realidad desde la mesa de moviola, con lo cual su capacidad de incidencia —piedra angular de este tipo de cine— queda descartada.

1969 no probó otra cosa que la etapa de un proceso todavía no apto para demasiadas conclusiones. Las tres obras más importantes realizadas durante el año provienen de experiencias completamente distintas y autónomas; coinciden sin embargo en la misma búsqueda: la construcción de una cultura y un país definitivamente descolonizados.

No es este ni el lugar ni el momento para realizar un balance crítico de las obras. El balance ya se está haciendo en el ámbito donde esas obras cumplen o no su praxis. Será precisamente de tal ámbito y de tal praxis, de donde surgan los datos que permitirán la profundización y corrección de esta tentativa.

LAS OBRAS

1. **“EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA”** (TUPAU-CENAP) Duración 20'. 16 mm.
TUPAU (Tendencia Universitaria Popular de

Arquitectura y Urbanismo), integrante de CENAP (Corriente Estudiantil Nacional Antiimperialista Popular) produjo y realizó a través de su grupo de cine, un cortometraje alrededor del problema de la vivienda. La película estaba destinada a ser lanzada en el transcurso del "Encuentro Internacional de Estudiantes de Arquitectura" realizado en octubre del 69 en Buenos Aires.

Conviene recordar que tal Encuentro desbarató los planes que sobre él se daba el gobierno de Onganía y terminó siendo dirigido por tendencias revolucionarias estudiantiles (se lo colocó bajo la presidencia honoraria del Che, etc.). En el transcurso del Encuentro y ante casi dos mil estudiantes de numerosos países, el corto tuvo una acogida excepcional, cumpliendo así el objetivo para el cual había sido concebido. El grupo realizador filmaba por primera vez y el material adolece de las limitaciones que los propios autores reconocen, pero posee la cualidad de ser el primer trabajo realizado por una corriente estudiantil nacional y destinado a cumplir un objetivo preciso de contrainformación en un momento muy concreto como fue el del Encuentro. Publicamos seguidamente algunas conclusiones recogidas por los autores.

"Configurada dentro de un esquema estratégico de "trabajo de masas", la película pretendía simplemente ser un elemento más, junto con otros, estructurado en un programa de esclarecimiento y motivación. Para comprender esto, basta explicitar que el campo fundamental de trabajo de la Corriente Nacionalista Popular, es la Universidad.

A partir de ello fue necesario observar el peculiar carácter ideológico del universitario (estudiante, profesional o allegado), como posibilidad de recep-

ción del material a partir de sus contradicciones de clase. (Bien diferente sería un filme para la clase obrera o la gran burguesía, o uno común para todos ellos).

La modestia de recursos y las necesidades concretas políticas dieron solo la posibilidad de enmarcar el film en el campo universitario y en el de la Facultad de Arquitectura particularmente.

Es dable observar la situación coyuntural histórica que afronta la masa estudiantil de la Facultad:

1) Pésima política de esclarecimiento de masas (la llevada a cabo por las izquierdas tradicionales que apartaron a la masa estudiantil de un conocimiento real del país).

2) Profundas contradicciones de clase en la masa. La limitación y el encarecimiento de los estudios hacen solo posible el acceso a la clase media y clase media alta.

3) Hábil política participacionista de la intervención, engançando en variantes "interesantes" a los estudiantes muy jóvenes.

Ante esta situación, nos propusimos el trabajo de discusión, esclarecimiento, propagandización a diversos niveles.

a) Nivel de cuadros. Discusión de la política de la CGT de los Argentinos y del peronismo revolucionario.

b) Nivel de masas. Motivación de los compañeros a través de:

I) problemas reivindicatorios

II) Los datos y elementos de su práctica concreta profesional.

Dentro de este panorama político global muy

resumido, el mes de octubre se nos presentó muy propicio para concretar una serie de trabajos a todo nivel, pero fundamentalmente al nivel b).

El "Encuentro Internacional de **Estudiantes de Arquitectura**" traía compañeros de América y de Europa y profesionales del exterior de gran renombre.

Las discusiones generales acerca de la vivienda, profesión y rol del arquitecto, entre estudiantes y arquitectos, estuvieron a la orden del día. **Nuestra película, entonces, tenía ya un fin determinado, en una instancia determinada y para un público determinado.** Un boletín donde ya se planteaba el problema del estudiante y la arquitectura, un trabajo concreto sobre "Arquitectura y Dependencia" y un fotomural sobre "La vivienda de nuestro pueblo", garantizaron las posibilidades de interés de nuestros compañeros. El film terminó por ratificarlo plenamente.

Nuestra experiencia: La experiencia ha sido realmente aleccionadora para nosotros mismos. En apariencia tuvimos temor del rechazo de la gente de las villas a las cámaras y grabadores, pero estando muy alertados del significado de este problema explicábamos los objetivos —aún con detalles— e inclusive hacíamos participar de la función a las familias. Tanto fue así que la riqueza —no presentada en su totalidad en el film— de la relación con la gente, superó nuestros cálculos. Más problemático fue el acceso a las "villas de latas" transitorias, donde existe un fuerte contingente de paraguayos. La desconfianza de creernos enemigos y la tendencia al no-diálogo, propio de los litoraleños, hicieron muy dificultoso el contacto. Solo en pocos casos y después de largas conversaciones, algunos

muchachos jóvenes entraron más en confianza con nosotros.

Gran parte de la película fue de tipo "positiva" de baja sensibilidad y de muy bajo costo. Fuimos aún más allá (por razones económicas muy concretas) y filmamos a la luz de día utilizando el material positivo y obtuvimos resultados increíbles.

El problema más dificultoso fue el sonido. Creíamos indispensable utilizarlo para expresar datos de denuncia que la imagen no podía transmitir en tan poco tiempo y esto hizo ascender el costo del filme en un 50%. Por otra parte, por más que haya una intención de disminuir la calidad técnica para reducir costos, esto es relativo, pues el sonido no tiene variantes intermedias: o es bueno, o es malo. El nuestro salió malo y fue caro.

Las cuotas voluntarias de los espectadores, que entusiasmados dieron hasta 300 pesos cada uno, las donaciones de los compañeros más allegados y de sectores no comprometidos (intelectuales, profesionales, sentimentalmente motivables con la proyección del material) fueron las entradas básicas. Rollos de película con descuentos, película donada y facilidades de pago, hicieron el resto. De todas maneras apenas alcanzó para un mínimo aceptable.

Existe sin embargo todavía, un problema a resolver. En tanto el filme fue y seguirá siendo usado en proyecciones para grupos donde se discutirán y problematizarán asuntos políticos, se verifica la necesidad de un proyector sonoro portátil y utilizable continuamente. Ya cambia el concepto: **no es el público que va a la proyección, sino la proyección que va hasta el público.**

Conclusiones del trabajo: El objetivo concreto realizado nos demostró empíricamente un concep-

to que en un principio veíamos intuitivamente: **no era para nosotros la película un fin en sí mismo.** Ya no nos importaba la "obra de arte"; no era sino un instrumento y un medio. A partir de esto se percibe claramente que por ser un medio para concretar un objetivo posterior, ese medio ha de adecuarse simplemente para que pueda cumplir su objetivo. Entonces así como mero elemento táctico, se sirve de elementos puramente políticos y objetivos: posibilidad coyuntural, cantidad de clase de público, lenguaje determinado, nivel de profundización y nivel de esclarecimiento.

Estas cinco variables determinan el USO concreto de la película. Pero en cuanto como medio demostrado por la interrelación de las cinco variables antedichas, el material es una mera respuesta de la realidad concreta y es entonces que aparece como una necesidad real. Esto significa valorizar las etapas. La actual etapa de la lucha revolucionaria pasa (a nivel de masas) por el trabajo de esclarecimiento y va desde los meros elementos reivindicativos hasta la política más avanzada de la clase obrera. **Esto nos da los temas.**

Las condiciones de seguridad y la imposibilidad económica, nos marca la **forma de trabajo**, que en nuestro caso detallaremos aparte. Pero es evidente que este planteo invalida —en tanto no cambien las condiciones objetivas existentes— los materiales "universalistas", atemporales y pensados como "un fin en sí mismos". Quedan pues invalidados no por su imposibilidad o falta de interés, sino por su objetivo, seguridad y disponibilidad de uso en una etapa muy concreta.

Autocrítica a los realizadores: Los realizadores del documental, ya no individualizados como TU-

PAU —o sea agrupación política universitaria— sino como personas, nos vimos cargados de elementos ideológicos provenientes no solo de las caracterizaciones de clase en general, sino de variantes particulares, que en este caso también influyeron mucho, como ser: los conocimientos adquiridos en las escuelas de cine, etc.

En nuestro caso la tendencia esteticista con que nos formamos, quedó marcada a fuego en nuestro lenguaje. Así se verifica una cantidad interminable de elementos, juegos y trucos, que en lugar de jerarquizar solo desvían la atención del espectador, inserto en ese momento en una problemática más seria.

Por otro lado, habiendo pensado el filme en términos meramente de “la arquitectura”, esquematizamos el camino de investigación y por lo tanto cercenamos las posibilidades de enriquecimiento. Esto explica justamente la pobreza de los reportajes ya que si bien nuestras preguntas iban específicamente a la vivienda —y allí se agotaban— de hecho los problemas reales, los sufrimientos e inquietudes de la gente eran innumerables y hubieran enriquecido globalmente nuestro diálogo.

Cuando terminamos la edición de la película notamos algo que creemos incorrecto. Nos referimos a la falta de estudio que tuvo la serie de secuencias que servían de enlace entre las denuncias concretas y las propuestas políticas resultantes. Esa falta de estudio provocó fundamentalmente en las últimas tomas que llevaron a observar como inoportunos (por lo desvinculado del contexto previo), los juicios finales.

Grupo Cine CENAP-TUPAU (Arquitectura).

"YA ES TIEMPO DE VIOLENCIA"

Argentina 1969 (Anónimo)

Duración: 60'. 16 y 35 mm.

Fragmentos del film:

El siguiente poema que sirve de presentación y final del film pertenece a la voz joven máxima de Guatemala, Otto René Castillo, integrante de una fuerza guerrillera, fue muerto en un encuentro con las fuerzas leales al sistema:

**"Vamos, Patria, a caminar, yo te acompaño
Yo bajaré los abismos que me digas,
Yo beberé tus cálices amargos,
Yo me quedaré ciego para que tengas ojos,
Yo me quedaré sin voz para que tú cantes,
Yo he de morir para que tú no mueras".**

La siguiente entrevista es una recopilación, de tres que se hicieron. La reelaboración corrió por cuenta de los autores y fue dicha por un actor.

"Bueno... La situación argentina en estos últimos 15 años no ha tenido muchas variantes... Las veces que nos llamaron a votar, siempre fue con proscripciones. Y la vez que votamos con todo a la Unión Popular, que para Buenos Aires iba Framini, acordate lo que pasó Y todo lo que vino. En este país los milicos parecen ser los dueños de la verdad, pueden ser: Colorados, Azules o Amarillos. El que gana en ese momento hace publicar en todos los diarios y revistas su apología personal, acordate lo que pasó con éste cuando subió... Para todos los diarios y las revistas era "el salvador". Yo me pregunto ¿"el salvador" de qué? ¿de quién? A nosotros ya de entrada nos fue mal, acordate el paro del 1º de Marzo, los portuarios, ferroviarios

y qué pasó en Tucumán. Yo pasé más de 15 años trabajando en Buenos Aires y solo hace dos que emigré para acá. En Córdoba entendí lo que en Buenos Aires me costaba mucho. El sindicato, sos vos, soy yo. Uno puede discutir con la dirección, pero el sindicato es uno solo. Por lo pronto no falte a una sola asamblea, hombro con hombro se hacen las cosas, ¿no? Somos muy unidos. Es que aquí, por ejemplo, a los dirigentes, a los delegados, los ves todos los días, en otros lados no es así. Andá a verlo a un Coria, seguro que tenés que pedir audiencia, y cuando te la dan, él no está y te atiende algún felpudo de su séquito.

¿Cómo actuaste vos en todo ese proceso?

Bueno, yo cuando me vine para acá, dejando todo en Buenos Aires, yo nunca tuve mucho...; mi familia, mis amigos... Fue porque me habían echado ya de varios lados y no encontraba laburo... Así que cuando me vine, sabía que no tenía mucho que perder. Además, ellos tienen todas las leyes, todos los tribunales, en fin todas las fuerzas. Todas las mejoras que teníamos durante la época de Perón las veníamos perdiendo de a poco. Acordate de los portuarios. Y así llegó el 29. Salimos a las 11 de todos lados y todos juntos. De Santa Isabel, de los Grandes Motores, de la Fiat. Pero, así, todos muy juntos. Y vino el primer encuentro.

¿Cómo te sentiste en ese momento?

Mirá, vos los ves de lejos: en fila, todos iguales, con las armas; vos no sabés si te van a tirar balas o gases. Pero vos mirás para atrás y ves a todos tus compañeros, todos juntos. Y eso te da fuerza. Te sentís que les vas a pasar por encima.

Y así fue, los pasamos varias veces, hasta que llegamos a la Plaza. Allí sí nos estaban esperando, nosotros queríamos llegar hasta la C.G.T. Y vuelta a los gases y a los tiros. A mi derecha, a unos 30 metros, en la vereda de la terminal, ví caer a Máximo Mena, era un dirigente del gremio, un tipo de cojones, sabés?...

¿Qué fuerza era en ese momento la encargada de la represión?

La cana, enseguida se le unió gendarmería y se hablaba de que venían las tropas Aerotransportadas, que son las mejores entrenadas del país. Pasaron los minutos y comenzamos a ser nosotros los dominadores de la situación, hasta teníamos tiempo de hacer barricadas.

¿Ahí empezaron los incendios?

Sí, más o menos, ahí. Ellos usaron sus armas y mataron, nosotros, lo que más les duele a ellos, el bolsillo: Xerox, Tecnicon, Automotores, el Círculo de Suboficiales, la Confitería Oriental, el Ministerio de Obras Públicas. De ahí nos fuimos agrupando en Colón y la Cañada, éramos casi 3.000 personas y la policía y la gendarmería habían desaparecido. Sabíamos que venía el ejército con todo. Con nosotros estaba una sola meta, el resistir, el demostrar lo que somos capaces, el aguantarnos al máximo. No bien los vimos, nos dimos cuenta que venían con todo, en ese momento la gente les tiró con lo que tenía cerca. Hubo una mujer que se cruzó puteándolos, quedó tendida por una ráfaga de ametralladora. Eran va alrededor de las 5 de la tarde y nuestra versión era la de 20 y pico de muertos, a partir de Mena. En ese momento se produjo el corte de luz. Allí me dí cuenta de que

no podíamos quedarnos en la calle, esperando de que algún jeep, en una corrida nos baje de un tiro. Me fui para casa; por la zona que yo vivo no había pasado nada mayormente. Mi mujer estaba llorando, escuchaba la radio, abrazaba al pibe. Cuando me vio entrar, lloró aún más. Tomé unos mates y me fui derecho para el ropero. Me agarré la 22 con cartuchera y todo, me la calcé en la espalda. En los bolsillos del saco me metí la caja y media de balas. Así salí nuevamente. Me metí cerca de Colón, llegué hasta una azotea, en un segundo piso, me acerqué al canto que daba a la calle lo más que pude y eché una primera ojeada, me dí vuelta y de cara al suelo me fumé un negro. Era el primero desde que salimos de la fábrica, lo fumé muy despacito, como si fuera el último. Como a los diez minutos de terminarlo pasó un jeep, muy despacito, como provocando a que probara puntería. Así fue, largué dos tiros. El jeep anuró la marcha y se atrincheró en la primera esquina. De allí mismo tiraron varias ráfagas, pero para todos lados. no me habían localizado. Al rato lo mismo. Yo los dejaba. Cuando se tomaron confianza, me preparé de nuevo. dos tiros. En ese momento me pareció escuchar desde la terraza de enfrente otro tiro más. Sí, si era cierto, también allí había compañeros armados. Las ráfagas seguían en cualquier dirección. A eso de las 3 de la mañana tiré el último tiro. Me fumé otro negro. Escondí la 22 en una chimenea y bajé. Me quedé en la escalera sentado hasta las 6 de la mañana. Escuché hasta esa hora que seguían las ráfagas y las corridas. Luego salí a la calle. Un cabito me palpó de armas y me preguntó adonde iba. Le contesté que era enfermero

del Obras y me dejó seguir. Eran del ejército y estaban por todos lados, apuntaban para arriba...

"ARGENTINA - MAYO 1969".

Realización: REALIZADORES DE MAYO. Duración total: 100 minutos. 16 mm.

DECLARACION DE "REALIZADORES DE MAYO"

REALIZADORES DE MAYO es un grupo de hombres de cine, técnicos y realizadores que identificados y partícipes de las importantes luchas que en mayo y en los meses sucesivos de 1969 entabló el pueblo argentino en la difícil marcha hacia su liberación, resolvió que, al margen de la actividad militante individual, debían como profesionales de un medio de expresión usado por el régimen como arma contra el pueblo, utilizar esa misma arma, el cine, para contribuir, siquiera en una mínima parte a la lucha que estaba librándose en las calles del país y a aquellas que en distintos frentes deberán aun librarse.

El resultado de esta decisión debía ser una obra cinematográfica inscrita en un intento de cine nuevo, de cine descolonizado, de cine aún no liberado pero que busca y necesita esa liberación para expresarse plenamente, y del cual ya se han producido en Argentina y en América Latina, las primeras expresiones. Un cine parte de la cultura nacional. Y cultura nacional es para REALIZADORES DE MAYO, aquel conjunto de obras, ideas y aspiraciones que expresan la voluntad de nuestro pueblo para afirmarse con una personalidad propia y descolonizada, para constituirse como la nación

socialmente liberada que todavía no somos, pero que seremos. Las más altas expresiones culturales de nuestro continente y de nuestro tiempo son las luchas emancipadoras antimperialistas desarrolladas por los pueblos latinoamericanos y particularmente por sus capas más sometidas y explotadas. Constructores de una cultura descolonizada y nacional, de la CULTURA, son aquellos que se insertan desde cada frente de trabajo en la búsqueda por resolver la infinidad de necesidades que demanda tal proceso de liberación.

En una situación como la argentina donde todo lo que aporta al conocimiento de nuestra verdadera realidad está condenado a la subversión, un cine de verdad y de conocimiento deberá construir **de cualquier forma**, los modos de comunicación con el pueblo. Si no es posible llegar a muchos, deberemos llegar a quienes estén potencial o concretamente militando en la voluntad del cambio, aunque en esta etapa el número de receptores no sea cuantitativamente el que desearíamos. Pero la cualidad de tales receptores, protagonistas activos o potenciales de la liberación, se traducirá tarde o temprano en términos también cuantitativos.

EL CAMINO DE LA LIBERACION ARGENTINA, ARGENTINA MAYO 1969, es el resultado pues de esta tentativa, destinada a abordar mediante la comunicación cinematográfica aquellos aspectos, acontecimientos y temas más significativos del proceso de liberación argentina, entendida ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana.

EL CAMINO DE LA LIBERACION ARGENTINA no es un film cerrado sino que además de estar concebido para su complementación con la participación y el diálogo de un público problematizado o

combatiente, se abre asimismo a nuevos capítulos ya sea de temas tratados, como de cuestiones no abordadas, sin ningún tipo de cierre.

Los tres primeros capítulos de "EL CAMINO..." están dedicados a un mismo tema: ARGENTINA, MAYO 1969, incompleto y a completarse. Los capítulos han sido concebidos también como unidades modulares que pueden proyectarse en conjunto o por separado y aun alterando su orden, si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular. Los capítulos son: 1) LOS HECHOS, 2) ALGUNAS REFLEXIONES, 3) LOS PROTAGONISTAS. Incluso las secuencias que los componen poseen unidad y por lo tanto pueden verse aisladamente ya que abordan problemas esenciales del tema tratado.

El capítulo 1) LOS HECHOS está formado por las secuencias: Antecedentes de mayo, Crónica de mayo, Reportajes sobre la unidad obrero-estudiantil y Didáctico sobre las armas del pueblo. El Capítulo 2) ALGUNAS REFLEXIONES, por: ¿No pasaba nada?, Crónica de junio, El ejército, y Sistema y rebelión, y el Capítulo 3) LOS PROTAGONISTAS por: Policía, La actitud, Testimonio de un protagonista y Reflexiones para el diálogo entre los participantes de la exhibición.

REALIZADORES DE MAYO, impulsores de esta tentativa llamamos a todos aquellos hombres de cine resueltos a poner su capacidad en función liberadora, a desarrollar este camino abierto e incorporarse a través de la realización y difusión de nuevos capítulos sobre la liberación nacional y social. Este camino no reconoce otra dirección y otra orientación que aquellas que vayan imponiéndose, con nuestra presencia en su seno, el pueblo argentino y sus ca-

pas revolucionarias. ELLOS EN ULTIMA INSTAN-
CIA SON LOS GRANDES GESTORES DE ESTA
TENTATIVA Y A ELLOS OFRECEMOS LO PO-
CO O MUCHO QUE DE AHORA EN ADELANTE
PODAMOS LLEVAR A CABO.
REALIZADORES DE MAYO.

Buenos Aires, noviembre de 1969.

CINEMA NÔVO BRASILEÑO

¿EL LUJO O LA BASURA?

SERGIO AUGUSTO

Hace casi diez años que el **Cinema Nôvo** resiste al descrédito de algunos críticos, al boicot sistemático de los exhibidores sometidos al capital extranjero y a lo que se convino en llamar "falta de comunicación con el público". Fueron diez años de luchas, reveses, crisis, pero también de victorias, principalmente en el frente europeo, donde Glauber Rocha, Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues y otros, calaron sus bayonetas con media docena de golpes fulminantes.

Hoy en todos los países donde nuestras películas consiguen trascender, aunque no sea más que humildemente los límites de la mera mercadería, el **Cinema Nôvo** es considerado la más importante apertura cultural proporcionada por el cine moderno en los últimos años.

El **Cinema Nôvo**, si no fue el precursor de una revolución estructural en las formas de producir y consumir el film —privilegio de movimientos radicales que lo precedieron cronológicamente, como la *nouvelle-vague* francesa o el *underground* norteamericano— tuvo el honor de presentar las últimas soluciones para la creación de un cine libre. La inexistencia, en el límite de los años cincuenta, de una industria básica de películas en Brasil, proporcionó una situación excepcional que ni los france-

es de la *nouvelle-vague* ni los norteamericanos del *underground* jamás tuvieron.

Cuando Truffaut y Godard cambian la crítica por la cámara, sus artículos panfletarios contra “el pan con manteca de los franceses” —le *cinéma de qualité*— solo habían adoctrinado a una pequeña parcela de iniciados. La *nouvelle-vague* zozobró porque, con el beneplácito promocional de las grandes revistas, la novedad, se transformó en moda cultural, en producto de consumo. El grupo del *underground* neoyorquino, el propio rótulo lo define, optó por la clandestinidad en un mercado exhibidor dominado por los grandes trust de los gigantes estudios.

Las alternativas a disposición del **Cinema Nôvo** fueron dictadas, al principio, por la necesidad. Se necesitaba partir de cero. Una idea en la cabeza y una cámara en la mano —la palabra de orden dada por Glauber Rocha, significaba no solamente un repudio estratégico al esquema no viable de producción según el modelo “Vera Cruz”, sino también la única salida para la sobrevivencia de un cine de autor, indefenso ante compromisos comerciales— y de un modesto aliento industrial. Alcanzó para los gastos, pero el gran público no le dio, en principio, un apoyo integral al movimiento. No podría haberse dado: la películas del **Cinema Nôvo**, en general, impusieron abruptamente, un corte vertical entre los objetos (cosas, personas) y su contexto tradicional de representación (el nordeste de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** no es más el western sofisticado de **O Cangaceiro**), y no respetar los valores normativos de cultura y creación canonizados por las películas brasileñas concebidas por el diapasón hollywoodense. La inestimable misión del **Cinema**

Nôvo fue, y continúa siendo, un esfuerzo de descolonización cultural. Ese esfuerzo operó, y opera a nivel de la producción, de la fabricación, de la fruición y, en escala poco satisfactoria, de la difusión. Una parte influyente de la crítica no supo comprender este esfuerzo por estar la misma enfrascada en la discusión dogmática del sistema cultural dominante, reaccionando conforme a los conceptos operacionales de veinte años atrás.

Usando como padrón de calidad el barniz superficial del cine de la gran industria, la crítica más influyente, en la ilusión de estar prestando un servicio, de guía, de indicador teórico, terminó colaborando en la estabilización del gusto y de la capacidad perceptiva de un público culturalmente colonizado por los espectáculos emanados de ilusiones primarias de predicados curativos (catarsis personal, transferencia, sublimación, etc.). Se exhumó el cadáver del remedo de industria enterrado bajo los escombros de la Vera Cruz. El alegato más frecuente: es preciso competir en pie de igualdad con las producciones extranjeras. Hay una lógica en este razonamiento, sin duda, pero los críticos que lo invocan sólo encontraron, hasta ahora, argumentos falaces para justificar aquel urgente equilibrio de fuerzas. Veamos: las recetas de las películas brasileñas realizadas en 1969 apuntan, en los diez primeros lugares, a los siguientes sucesos: *Os Paqueras*; *No paraíso das Solteironas*; *Pára, Pedro*; *Goliás Contra o Homem das Bolinhas*; *Macunaíma*; *Pobre Príncipe Encantado*; *A Compadecida*; *A Máscara da Traicao*; *Agualdo, Perigo á Vista*; y *Jovens Prá Frente*. De estas diez películas solamente *Macunaíma* fue considerada relevante e (in)forma(tiva) por la crítica en su tota-

lidad. Tres preguntas concretas para los críticos de la utopía industrial: ¿El futuro del cine brasileño estaría condicionado al pathos apaisanado de Mazzaropi, al simplismo lumpen de **Pára, Pedro** y al beso mágico de Wanderley Cardoso? ¿Es viable gastar Cr\$ 800 mil en un espectáculo como **A Compadecida** y sólo ganar Cr\$ 512 mil? ¿Cómo explicar el triunfo comercial de **O Dragao da Maldade Contra o Santo Guerreiro** sobre producciones más dispendiosas y tan ajustadas al paladar masificado como **O Tesouro de Zapata, Maria Bonita, Dois na Lona**? Como se ve, los números —o las películas— no ayuda mucho a los voceros de la “artindustria”.

Vuelos pretenciosos, en términos de presupuestos y exquisitas técnicas, nunca fueron la piedra angular del **Cinema Nôvo**. Algunas experiencias más osadas fueron intentadas en los últimos dos años, no tanto como saltos a ciegas en medio de una crisis que era (y continúa siendo) de todo el cine, sino por una contingencia de producción/expresión. Es el punto fundamental: “artindustria” y **Macunaíma** y no **Anjos e Demonios**; o sea: el máximo de aparato necesario para la concreción justa, inevitable, de una idea inconcebible en grado inferior de producción. En **Anjos e Demonios**, el color y el lujo son elementos artificiales para dorar una píldora indigesta en cualquier color. En **Macunaíma**, el color, el vestuario, la recreación (o la estilización) del decorado tienen una función definida.

El **Cinema Nôvo**, como reputada acción revolucionaria en el contexto del cine moderno, tiene serios compromisos en el futuro. Se creía hasta hace poco tiempo, que los proyectos ambiciosos

de Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr. (Brasil ano 2000) y Carlos Diegues (Os Herdeiros) iba a dar una nueva tónica al movimiento de renovación del cine brasileño. Se habló mucho de "atónitos ante la concurrencia de las superproducciones extranjeras", los jóvenes cineastas brasileños estaban dispuestos a apelar para el espectacular *démarche* suicida en cuanto al autor, en el plano del lenguaje, subvertir el inerte y coercitivo léxico del cine digestivo. Sucedió exactamente lo contrario. Aquello que era para Godard, Bergman, Antonioni y otros una jugada para el futuro, que ya había tenido relativo éxito con los marginales del cine norteamericano, el nuevo **Cinema Nôvo** adoptó como estandarte la fórmula glauberiana de cámara en mano e idea en la cabeza: la profesionalización de la película de 16 mm. Mientras los críticos oficiales soñaban con De Mille, Rogelio Sganzerla y Júlio Bressane descubrían el huevo de Colón. El eureka del 16 mm, en las vísperas de la revolución del cine "mini-cassette" provocará, en las formas habituales de consumo, una forma de *lazer* tendenciosamente doméstico, abre caminos incalculables para aquellos que pretenden hacer de la cámara un permanente objeto de trabajo libre y liberador.

Paso en alto los méritos y defectos de *Matou a Família e Foi ao Cinema* y de *Um Anjo Nasceu*, pero no puedo dejar de reconocer en esos primitivos ensayos la aurora de un cine de confección y consumo fulminantes, de resultados sorprendentes: 1º) Rescate rápido del capital (o costo de producción). 2º) Garantía de trabajo continuo (en este esquema el cineasta puede ser un profesional tan proficuo como un articulista de diarios). 3º) Con-

testación práctica del determinismo económico del cine comercial, sin la amenaza de la competencia desigual en los circuitos vigentes de circulación.

La profesionalización del 16mm será la realidad del **Cinema Nôvo** en los próximos años. Las experiencias que Júlio Bressane ha hecho hasta ahora revelan todavía los estados genéticos intermedios de un trabajo incompleto. "Cine de la Basura" —dice refiriéndose a sus garabatos. La expresión denota la misma índole promocional de las frases *pour épater* que Glauber Rocha ha proferido en los últimos diez años para imponer la mística del **Cinema Nôvo**. Los slogans, las frases hechas, las verdades chocantes son apelaciones circunstanciales y superfluas para movilizar clientela. El futuro **Cinema Nôvo** con sus producciones por la tercera parte del precio, no prevé los garabatos de Bressane. Las lecciones serán pasadas en limpio, pues la basura es provisoria. La película color 16 mm, cuando se amplía a 35 mm no grana como el blanco y negro. Es así que cuando Anselmo Duarte esté rodando *A Volta de Quelédo Pajeú*, con un presupuesto de Cr\$ 2 millones, los proletarios del **Cinema Nôvo** estarán haciendo sus peliculitas con Cr\$ 80 mil, y, dependiendo del temperamento de cada uno de ellos, con todos los *appels* y *charmes* del espectáculo *for the millions*.

Comienza ahí el cine revolucionario, un cine que prefirió tentar en lo inmediato a una conjunción en el infinito. Como medida preventiva y provisoria, sería importante que los cineastas brasileños tuviesen una cadena de cines con el fin de evitar el monopolio de los grandes exhibidores. La revolución no se hace con medias tintas. Esa historia de limitar la importación de películas extran-

geras es una ilusión tan ingenua y discriminatoria como el proyecto del doblaje. El sistema es fuerte por demás: no se gana nada queriendo cambiarlo del día a la noche; es preciso pervertirlo, desnaturalizarlo. Si el Cinema Nôvo pretende continuar siendo revolucionario, no se debe limitar a la no construcción del sistema de representación dominante, sobre todo debe de ampliar los caminos de su militancia, estableciendo un método propio —nôvo— de difusión.

Río de Janeiro, junio 1970

COLOMBIA: POR UN CINE MILITANTE

"...no cometo la tontería de confundir a mi país con el pensamiento decrepito de sus gobernantes".

GABRIEL GARCIA MARQUEZ, 19 de marzo
1970.

OPONGAMOS LA CULTURA REVOLUCIONARIA A LA CULTURA REACCIONARIA.

El cine colombiano en sus largos años ha sido una víctima, así como todas las expresiones culturales en Colombia, de la alienación motivada por la cultura imperialista y neocolonialista que rige la actitud de los gobiernos "nacionales", quienes durante los 150 años y más de "independencia" han dirigido el poder estatal.

Y no fue necesario que nuestro cine se desarrollara suficientemente, para mostrar en forma clara y precisa su contenido y forma reaccionarios, su imagen de semejanza a la cultura promovida por el sistema. Las contadas producciones, digamos desde "La María", en la década de los 20, hasta las últimas coproducciones con México, Venezuela y otros países, no han sido sino la confirmación de lo que decimos ahora, o mejor dicho comenzamos a decir hace algún tiempo, cuando filmamos "Chi-

chigua", "Asalto", "Carvalho", y ahora "Febrero 28 de 1970".

De modo que, ante un cine partícipe de una cultura burguesa, al servicio de la clase explotadora internacional y sus agentes locales, era preciso oponer un cine y una cultura de contenido y forma auténticamente populares y revolucionarios, interpretando la lucha de liberación que libran los pueblos oprimidos del mundo, y en particular el nuestro, que comienza ya a soltar las amarras que lo sujetan a un pasado y un presente oprobiosos, de expoliación moral y material, que por lo demás, y hay que repetirlo, no ha sido cosa casual, ni gratuita, sino consecuencia lógica del dominio de fuerzas imperialistas oligárquicas a todo nivel y en todos los aspectos de la sociedad en que nos tiene sumidos el enemigo antipopular y reaccionario. Comprar cultura, producir cultura para politizar hacia el sistema opresor es la línea de conducta en las sociedades capitalistas y neocapitalistas. Producir cine comercial para divertir, para desorientar a los explotados es norma del poder colonial allá y aquí.

Y en este momento, cuando existe ya delineado con suma transparencia el camino de la lucha popular liberadora en lo político-militar, surge entonces la necesidad de tomar posiciones precisas sobre la actitud estratégica y táctica en lo cultural en nuestro país.

Conviniendo que lo político no puede estar separado de ninguna forma revolucionaria, como contenido esencial de cualquier acción, es necesario aceptar que lo cultural debe partir de lo político, es decir, de lo esencial.

Por ello, llegado el momento de definir nues-

tra posición ante la lucha popular de nuestro pueblo y de todos los pueblos del mundo, los militantes del Cine Popular Colombiano aceptamos:

1) Unir lo cultural a lo político hasta convertirlo en una fuerza liberadora, como reto que nos ha planteado el análisis de la realidad colombiana, y que debemos aceptar como intelectuales revolucionarios.

2) Abandonar las enseñanzas burguesas de "el arte por el arte" y "la belleza en sí ya es revolucionaria" y otras sandeces proclamadas por los explotadores, como una obligación del intelectual revolucionario.

3) Estudiar a nuestro pueblo, servir a nuestro pueblo, unirnos a nuestro pueblo como sencillos pero valerosos trabajadores: elevarnos a la clase obrera y campesina como obreros de la cultura revolucionaria.

4) Desenmascarar en lo teórico y en la práctica los movimientos culturales seudorrevolucionarios aprovechados por el imperialismo y su nuevo aliado: el revisionismo (el mamertismo), representado en Colombia por el partido comunista revisionista y oportunista, que unidos intentan captar y destruir las avanzadas culturales de las masas revolucionarias ya en marcha en nuestro país.

5) Integrarnos con todos los grupos de trabajadores culturales en cualquiera de sus especialidades para desarrollar nuestro trabajo, mientras ellos participen en la lucha antimperialista y antirrevisionista.

6) Visualizar y sonorizar todo lo que no conviene al sistema opresor, corriendo todos los peli-

gros y consecuencias de la senda liberadora, como norma de trabajo.

7) Aplicar el internacionalismo proletario en toda colaboración con intelectuales extranjeros encauzados por nuestra misma senda.

8) Compartir y militar los planteamientos de los compañeros Solanas y Getino del Movimiento Cine Liberación de la zona argentina en su fundamental película revolucionaria "La Hora de los Hornos" que en una de sus secuencias dice:

"En este tiempo de América no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con los actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo o sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de torturas, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario".

CINE POPULAR COLOMBIANO

Bogotá, marzo 1970.

DECLARACION DE CORDOBA

Ante la realización del IV FICED, auspiciado por la Universidad Católica de Córdoba, OEA, FAO, UNESCO y diversos organismos oficiales y privados, y dado que reúne las siguientes condiciones:

a) Ser la expresión política del imperialismo en lo que hace al conocimiento, control y represión de los grupos explotados de América Latina.

b) Toda vez que la denominación "cine para el desarrollo", sin considerar las efectivas implicancias del quehacer cinematográfico en cuanto instrumento cultural inmerso en un sistema, representa la ideología de la dominación.

c) El que dado su naturaleza impide la libre participación de realizadores y estudiantes de cine, comprometidos en la lucha de liberación contra el neocolonialismo y otras formas de explotación, ejemplificado en la censura ejercida sobre algunas películas participantes (chilenas y argentinas).

d) Y ante la pretensión explícita de los organizadores del festival de que el cine sea meramente una técnica más al servicio de la ideología dominante, los estudiantes provenientes de las escuelas de cine de las Universidades de La Plata, Córdoba, Santa Fé, ACE, IRCA, Grupos de Cine Liberación,

FATRAC, profesores y realizadores latinoamericanos y delegaciones extranjeras presentes resuelven:

1º) Repudiar enérgicamente la realización del presente festival en estas condiciones.

2º) Hacer público ante el pueblo los fines del mismo a los efectos de desenmascarar esta maniobra del gobierno y del imperialismo.

3º) Expresar una vez más que la única salida para nosotros, trabajadores del cine latinoamericano es realizar un cine unido a las luchas de liberación de nuestros pueblos y comprometido con la realidad socio-económico-cultural y política de los mismos.

Estudiantes de cine de: Universidad de Córdoba, La Plata, Santa Fé, Asociación de cine experimental, Instituto para la investigación y realización cinematográfica en la Argentina, grupos de Cine Liberación, frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura, profesores y realizadores latinoamericanos y delegaciones extranjeras.

Ante las declaraciones difundidas por los organizadores del festival, de que las reuniones llevadas a cabo en la Ciudad Universitaria responden a su auspicio, denunciarnos que las mismas son engañosas y falsas y tienden a deformar su verdadero origen.

Córdoba, agosto 1970.

APUNTES PARA UN JUICIO CRITICO DESCOLONIZADO

OCTAVIO GETINO
FERNANDO SOLANAS

¿Es posible analizar críticamente un film de un país latinoamericano con la misma óptica con que se aborda un film europeo o estadounidense? ¿Existen categorías, valores y presupuestos para sustentar en términos universales una crítica cinematográfica? ¿Cuáles son las bases para una crítica en los países dependientes? ¿Pueden ser las mismas de los países dominantes?... Los interrogantes podrían multiplicarse. Estas notas apenas si intentan una aproximación al problema.

— I —

Con la consolidación de la cinematografía europea y americana apareció una elaboración teórica y crítica que si algún interés principal sigue teniendo es el de atender a las necesidades de afirmación y desarrollo, va sea industrial o cultural, de dichas cinematografías. Los aportes de estudiosos, críticos y realizadores confluyeron en una espe-

cio de gramática universal, no exenta de controversias internas, pero bastante uniforme en cuanto a la sustentación de ciertas escalas de valores para un juicio crítico. La confluencia surgía, entre otras cosas, de la asimilación de la mayor parte del cine europeo a los modelos impuestos por el cine americano, un hecho correlativo de la absorción de las economías del viejo mundo por parte del imperialismo estadounidense.

Las ideas a propósito de un juicio crítico fueron proyectadas de uno a otro país, discutidas y maduradas desde perspectivas homogéneas porque nacían a su vez de situaciones históricas nacionales bastante similares. Las hipótesis fueron haciéndose tesis; las proposiciones, disposiciones; los presupuestos, textos. Nadie, indudablemente, se proponía en primera instancia trasladar tal elaboración a los países dependientes, **porque nosotros, sencillamente, no existíamos**; cuando más éramos periféricos y subdesarrollados espectadores. Pero la elaboración y el debate se proyectó de cualquier manera. Por algo la expansión imperialista había hecho mundial su propio mundo y todo lo que allí se incubase de una u otra forma nos alcanzaba. Así, casi de golpe, pasamos de absortos espectadores a consumidores no menos absortos. Nacimos consumiendo a Epstein o a Della Volpe, a Astruc o a Aristarco. Las tesis, las disposiciones y los textos asumieron para nosotros una "indiscutible dimensión universal" que sus autores tal vez, preocupados antes que nada por su contexto específico, no habían pretendido establecer.

No se trataba ya del intercambio y la polémica enriquecedoras entre individuos en situaciones más o menos semejantes, sino de la proyección de ideas

nacidas para satisfacer las necesidades de desarrollo de la cultura metropolitana, sobre nosotros: provincianos de un Universo abstracto, que al no saber o no poder decantarla, terminábamos por lo común indigestados. La culpa, es evidente, no la tenían ni los Epstein ni los Della Volpe, sino la Historia, y para ser más precisos, nosotros que no habíamos tomado aún suficiente conciencia de nuestra situación, de **nuestra posibilidad**.

Las neocolonias que somos no podíamos hacer otra cosa que recibir y acatar junto al **objeto-film de consumo**, la interpretación, la sustentación analítica y crítica de aquel, **también para el consumo**. Es discutible si podíamos o no hacer otra cosa, el asunto es que lo hicimos y no es este el lugar ni el momento de profundizar el por qué. Baste señalar que las ideas proyectadas desde las metrópolis **nos alcanzaban**, porque habíamos sido incapaces de construir desde el seno de la realidad nacional ideas **propias y activas**. Carecíamos de propósitos en nuestro espacio y en nuestro tiempo; en suma: **carecíamos, como intelectuales neocolonizados, de historia**. De esa historia que al intelectual de las naciones dominantes le sobra.

Cuando un teórico o un crítico metropolitanos establece modelos o categorías que luego se expanden sobre el resto del mundo (el resto del mundo somos nosotros), está practicando, **legítimamente** la posibilidad que le ha otorgado su particular situación histórica, su ubicación como habitante de las naciones dueñas del mundo con todos los privilegios que ello, y a costa nuestra, encierra.

La trasposición mecanicista de esas mismas ideas, la consumición pasiva por parte del intelectual del país dependiente, convierte a éste en una

rueda más del engranaje de la alienación cultural y hace de los conceptos que enarbola, y que no le pertenecen, no un universalismo verdadero, sino, esencialmente, **la caricatura del universalismo**. En suma: la indigestión.

— II —

Los dueños mundiales del cine, particularmente los grandes capitales americanos, han impuesto gradualmente para el abordamiento del hecho cinematográfico, determinados valores y categorías aparentemente indiscutibles, tanto es lo que han penetrado ya en el consenso.

“Cine”, gracias a tal disposición, es aquello que se inscribe dentro de las normas previstas por los monopolios de la producción y la comercialización mundial. Es lo que responde a determinadas pautas de consumo y “distracción”, lo que está destinado a las grandes salas de espectáculo, las obras con un metraje, un paso de película y una duración estandarizada, lo fabricado con técnicas, materiales, aparatología, etc., estandarizado, todo aquello universalmente aceptado por las instituciones dominantes reconocidas. “Cine” es lo que los dueños del cine han dispuesto que sea el cine.

En un mundo, como dice Penelope Houston, donde lo que valen son los símbolos de poder, reducirse en tamaño es rebajar también de categoría. Vale decir, en cine funciona, entre otras cosas, la filosofía del tamaño. La pantalla ha de ser suficientemente grande, no tanto por una necesidad de percepción del espectador, sino por los intereses

capitalistas dedicados a concentrar la mayor cantidad de espectadores en el menor tiempo posible.

En cine funciona el tiempo estándar: cada film debe ajustarse a un tiempo tal que permita un número determinado de proyecciones diarias. Si la obra lo excede, entran a jugar las tijeras, si por el contrario el tema no da para mucho, se lo estirará: los diálogos serán dichos más lentamente, se mostrará debidamente la escenografía utilizada, nada quedará sin explicar. En cine rige sobre todo, la concepción de espectáculo dirigido a espectadores-consumidores. Los analistas motivacionales y los estudios de mercado investigan, como en cualquier otro proceso de comercialización, las aspiraciones del público y salen a satisfacerlas (si es que no son "peligrosas"), a neutralizarlas (si es que lo son), incluso a inventar aspiraciones falsas que puedan reeditar dividendos.

Pero no todo el cine dominante es tan hermético. Los intereses capitalistas de los dueños del cine admiten alguna "elasticidad". Funciona también un cine llamado "independiente". Un cine, que en las metrópolis y también en nuestro país, ha demostrado que por lo general, los autores, los productores, los realizadores e incluso los actores, terminan haciendo exactamente lo mismo (o al menos algo muy parecido) que hacían cuando estaban sometidos a los dueños del cine. Obsérvese en el caso argentino, a partir del fracaso económico o la mayor parte de las películas del **neonuevocine** la búsqueda de obras abiertamente comerciales; o de actores puestos de moda por la televisión o por el cine oficial; o de estructuras donde "haya más acción", o despliegues espectaculares de producción. Pero ¿qué otra alternativa existe, dentro de las

estructuras dominantes del cine llamado argentino (por no hacer extensible el ejemplo a otros países), que la de seguir negociando con los comerciantes del cine que pueden admitir ciertas libertades, pero no la de cometer errores comerciales?

— III —

La cinematografía oficial argentina e incluso aquella seudoindependiente se debate hoy en una correcta aspiración de alcanzar niveles de competencia con el cine mundialmente dominante. La imposibilidad de alcanzar esos niveles deviene de que las armas que se esgrimen no son otras que las que inventaron las metrópolis en función de su particular desarrollo. Alienarse en ellas o construir nosotros las nuestras, tal parecen las opciones. **“Mientras nuestras batallas se libraban a nivel de cinematografías tradicionalmente comerciales e industriales, dice Fernando Birri, el cine argentino y latinoamericano estaba siempre por debajo del nivel de las películas europeas, no porque fuera inferior sino porque el problema estaba planteado históricamente de esa manera: frente a una industria tradicional, consolidada de países de capitalismo avanzado como la de los europeos, países como los nuestros aparecían siempre desnivelados”.** Pero a este desnivel industrial, que configura una de las tantas armas de las metrópolis, habría que agregar otra como el de los mercados controlados mundialmente por los monopolios europeos y americanos, o lo que tal vez sea mucho más determinante: el **aspecto cultural-ideológico, que al quedar alienado en el pensamiento neocolonial, impide la búsqueda**

de alternativas de ruptura, es decir, de descolonización.

“El condicionamiento económico nos conduce al raquitismo filosófico, a la impotencia, a veces consciente y a veces no, lo que engendra en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria” (Glauber Rocha). Esterilidad e histeria nacidas del reconocimiento de una situación de inferiorización parcial que se asume como inferiorización total, y de la vana ambición de alienarse en las estructuras y categorías impuestas por las cinematografías dominantes, suponiendo que basta un proceso de asimilación de aquellas para alcanzar su misma dimensión. El resultado en el cine argentino, es un cine en el mejor de los casos, brillantemente filmado a la francesa, a la italiana, a la americana. Y en el de algunas cinematografías latinoamericanas con menores recursos, un cine a la mejicana o a la argentina. Siempre la caricatura como leitmotiv.

— IV —

Una cinematografía alienada no puede dar como resultado otra cosa que una crítica de ese mismo carácter; sería ilusorio pretender algo distinto. Esta situación se hace más notoria en los países dependientes donde a la frustración del cine llamado nacional debe agregarse la frustración de la mayor parte de una intelectualidad de la que forma parte el crítico, quien, además debe realizar (para sobrevivir), múltiples tareas intelectuales además de la crítica.

La aparición en Latinoamérica de un cine realmente nuevo **“entendido como forma militante para una toma de conciencia hacia el cambio”**, ha provocado una formidable transformación en un sector de la crítica, pero el desarrollo y la profundización conceptual de este sector es aún débil como débil es todavía la incidencia de este cine sobre la realidad continental. El peso dominante para el análisis crítico sigue estando en manos de quienes, por su inserción dentro del cine oficial o jugándola de **“independientes”**, se suman al alegre olvido de lo que somos o de lo que necesitamos. Domina entonces una crítica especializada **“en tuercas y en vueltas de tuerca. Las vueltas que dan a su tuerca 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?”** (Hugo Alfaro).

El olvido de lo que somos, empuja siempre a ser lo que **“ellos”** son. Cada frustración más que empujar a una apertura hacia nuestro contexto cultural-histórico, es un volverse del intelectual sobre sí mismo (hacia el pensamiento proporcionado por **“ellos”**) para descubrir qué mecanismos de los impuestos por las metrópolis han sido subestimados, qué leyes han sido ignoradas, qué modelos no se han tenido suficientemente en cuenta. Es un volverse como un guante que se da vuelta, **un eterno pensarse pero con el pensamiento del otro. Es la negación de nuestra posibilidad, pero una negación que si bien reconoce una culpabilidad individual (dado que el olvido existe desde que nosotros lo**

buscamos) obliga a encuadrar tal culpa en el contexto de un país nacionalmente amputado.

Una crítica neocolonizada existe solo a partir de un ámbito histórico neocolonizado. La crítica en nuestro país, al menos la crítica del "alegre olvido", no es más que una de las tantas correas de transmisión de una penetración ideológica y cultural destinada también ella, a legalizar la situación global de dependencia. No es la crítica con posibilidad de objetivarse y asumir un papel constructivo, situación que puede darse en las naciones dominantes. El papel de la crítica neocolonizada, por su alienación en las categorías y en los modelos metropolitanos, es la caricatura de la crítica, la crítica que no ha podido crecer, es la crítica que ha fracasado. Incluso para definirla hay que hacerlo por exclusión: no es nacional, no es tampoco europea; no es una crítica culta pero tampoco es una crítica demasiado pobre. Su destino es la ambivalencia, el desdoblamiento, el vagabundeo ideológico provisto de una copiosa (y ajena) información. A veces son conscientes de la frustración y tratan de explicarla "pero sus explicaciones, como dice Zavaleta Mercado refiriéndose al intelectual neocolonizado, acuden otra vez a fuentes extranjeras o a ideas remotas, a implicaciones que no son malas sino que son innecesarias y que, al ser prescindibles, vienen a cumplir una función reaccionaria porque perjudican la formación de la conciencia histórica de la nación".

Una crítica que aspira a ser lo que no puede ser, sino como su misma negación, es obligadamente una crítica que, afirmando o negando, empuja a los demás a su propio destino. Y si una cultura alienada desarrolla en quien se somete a ella un

cine a su vez alienado, y si éste por su parte hace nacer una crítica del mismo carácter, dicha crítica se convierte también en un engranaje más de alienación y negación. El pensamiento neocolonizado gira sobre sí autodestruyéndose y tratando a un tiempo, consciente o inconscientemente, de destruir a quienes intentan salir de la rueda de fuego. No es ya la presencia colonial **negando** explícitamente todo, sino la explicación que desfigura, desde una posición ambivalente, aquello que crece en la realidad nacional. **Antes que negar, explica, pero para cumplir el mismo efecto que produce la negación abierta.** Se reconocen ciertos méritos de una obra o de una cinematografía, incluso proveniente de una situación revolucionaria, pero para en el fondo negarla de una manera mucho más sutil de lo que podría ocurrir con un enfrentamiento directo. La explicación presuntamente objetiva y culta, aparentemente inofensiva e inocente, sustituye en nuestro contexto y con más eficacia, a la negación brutal que en otras situaciones impone el imperialismo.

La crítica neocolonizada estimula en el realizador local (ya sea exaltando o negando) su neocolonización, es decir: la inhibición, la frustración, el engaño, y en el mejor de los casos, "el alegre olvido". La crítica neocolonizada sustituye la presencia abierta del adversario asumiéndose ella como su portavoz local dedicado a traducirlo. Las importadas polémicas entre diletantes, los estériles estudios cineclubísticos de la obra bergmaniana o antonionana, el obsecuente besapies de cuanto nombre es inflado por las revistas especializadas europeas, el "si a usted le gusta el buen cine europeo vea esta película argentina", toda esta autodestrucción llega a resultar un producto no ya, aparente-

mente, de una fuerza externa (la gran culpable), sino de “nuestros propios desencuentros”, de “nuestra propia incapacidad para crecer”. Pareciera, a fin de cuentas, que los debates internos, los enfrentamiento, el tribalismo intelectual, los clanes, todo lo que caracteriza a un pensamiento neocolonizado, no tuviesen otro responsable que nosotros mismos. Tras las bambalinas, o acodado en la primera fila, el Gran Culpable asiste a este juego de la **conciencia**, como inocente espectador. Sobre nosotros se afirma aún más el rótulo de pueblo enfermo o subdesarrollado. El “alegre olvido”, desgarradora o gozosamente, lo estimula.

— V —

Para una crítica cipaya, la obra cinematográfica debe ser medida con las leyes que sobre la Creación, la Belleza y el Arte, ha impuesto a nivel mundial la cultura de las grandes metrópolis imperialistas, como si tales leyes hubieran de servir a la humanidad entera y no, como en realidad ocurre, a las necesidades históricas de determinadas clases sociales, en un momento particular de su existencia. De este modo, si ayer el colonialismo financiaba a través de sus piratas el genio de sus artistas e ideólogos, hoy estimula a sus portavoces locales, para que, en términos históricos, respondan a los mismos y antiguos intereses. Porque de lo que se trata no es de caracterizar la Creación, la Belleza, el Arte, el Cine, como categorías burguesas irre recuperables. Lo que se impugna son las categorías que la burguesía y sus portavoces han impuesto a la creación, a la Belleza, al Arte y al Cine de nuestro

tiempo. Se trata en nuestro caso de rescatar para nuestro cine y para nuestras formas de expresión, la dimensión que les corresponde como **las más altas manifestaciones de la Creación contemporáneo**, ya que no es creación, ni mucho menos belleza lo que pueden esgrimir hoy las clases sociales dominantes que en el horror de su degradación y agonía, intentan degradar y destruir con ellas a la humanidad entera. La Creación y la Belleza, las categorías más válidas de la expresión humana están dadas a nivel mundial y a nivel nacional en la afanosa búsqueda del hombre por **modificar revolucionariamente su situación y alcanzar la posibilidad de ser y de crear.** ¿Cómo podría desechar un cine de descolonización la categoría de auténtica creación, de auténtica belleza, **si tales categorías son consustanciadas a su propia existencia?** Lo importante es no perder de vista el hecho de que esas categorías adquieren su verdadera dimensión, cuando se las contempla en situaciones histórico-políticas, específicas y concretas, ya que son tales situaciones las que determinan la problemática (erróneamente calificada de "específica") de cualquier categoría artística o cualquier disciplina científica.

- VI -

Aspirar a ser más de lo que somos, incluso aspirar a ser más de lo que los otros son, es lo que puede justificar la existencia de un individuo o de un pueblo. Quienes no se proponen ser más que los demás, ni siquiera alcanzan a ser igual a los demás. Pero la equiparación o la superación res-

pecto de los otros no significa obligatoriamente la repetición del proceso que aquellos han seguido para su desarrollo. La naturaleza no da saltos, pero la historia sí y, entre otras cosas **la cultura y el cine son inherentes a la historia y no a la naturaleza.** El salto en nuestra situación es romper primeramente con la gran barrera que impide nuestro crecimiento: **la dependencia.** Un salto que excede lo cinematográfico y, que sin dejar de contenerlo, es sustancialmente económico y político. Este salto, que a fin de cuentas se sintetiza en la Liberación Nacional, está prologado y construido a partir de una ininterrumpida sucesión de pequeños, pero indispensables **actos-saltos,** que son los que nos marcan como personalidades nacionales e individuales en proceso de descolonización, que son ya, **desde ahora, la Liberación.**

La aspiración de ser más de lo que somos parte del reconocimiento de nuestra situación actual de opresión y miseria, y ese reconocimiento significa el mejor acicate para que, al negar todos y cada uno de los aspectos que nos niegan, podamos construir con nuestra propia perspectiva, una nueva situación, una nueva sociedad, una nueva cultura, un nuevo cine, un hombre nuevo.

El hombre nuevo, esa categoría tan esgrimida por tantos y tan diversos sectores, no es una vaga abstracción, como no lo son ni la cultura nueva o la sociedad nueva o el nuevo cine. No es tampoco una ruptura idealizada con el hombre viejo que aún perdura dentro de nosotros, es por el contrario una dimensión posible, concreta que madura y crece desde lo que todavía somos. Su construcción, no ya provisoria, sino definitiva, se asienta antes que en continuar siendo la abstracción universal, que

como suele ocurrir con las abstracciones concita el acuerdo de todos, o la ruptura con un pasado mediato o inmediato, contaminado aún por los vicios del adversario, en el reconocimiento de nuestra situación y la relación de esta con la situación del factor de opresión, en la superación de aquello que todavía lo coarta, vale decir, **la profundización dialéctica de lo que en términos históricos hoy es**. Esta es la perspectiva de maduración de cualquier proceso político social de liberación en nuestros países y afecta indudablemente a la generalidad de las expresiones que en él se dan.

La construcción de lo que todavía no somos: la nación, el pueblo, la cultura, el cine emancipados (obsérvese qué pequeño suena eso de cine dentro de las categorías restantes), constituye sin lugar a dudas nuestra mayor cualidad, nuestra posibilidad y libertad. **“En una primera fase, dice Carlos Rodríguez Sanz, el proceso de concientización del artista subdesarrollado será, por tanto, nacionalista, si es posible rechazar la connotación burguesa de este término. Una conciencia de subdesarrollo llevará implícitamente el rechazo de una moral prestada, unas apariencias culturales artificiales y superpuestas, una organización heteronoma y unas formas políticas de regulación social impuestas”**. El mayor mérito de un cine descolonizado es el de hacer madurar estructuras, categorías, valores que antes que serle impuestos por aquello hostil de una situación histórica (la dependencia), surjan de todo lo que niega esa situación, desde perspectivas nacionales y culturales autónomas, también ya existentes en la propia realidad objetiva: **la lucha por la emancipación.**

Hablar del cine como industria en la situación latinoamericana, resulta un tanto ingenuo, ya que en los casos más desarrollados, dicha industria no significa proporcionalmente nada dentro del contexto de la industria nacional, y su misma desaparición, al límite, no alteraría sustancialmente ninguna estructura de la economía neocolonizada. Conviene precisar esto porque el hombre de cine, absorbido en su mundo específico y bastante marginado del resto de su particular realidad, suele sobrevalorar la importancia del cine otorgándole muchas veces dimensiones ilusorias.

Una situación de dependencia nacional determina obviamente al conjunto de la economía y de la industria. Dentro de tal situación, está históricamente probado, no hay posibilidad alguna de desarrollo. El aparente desarrollo económico o industrial en algunos países latinoamericanos traduce solo la creciente expansión del imperialismo en el seno de nuestras economías. Incluso el "desarrollo" de cinematografías de algunos países europeos, forma solamente parte del proceso expansivo estadounidense. No es un desarrollo que sirva a la emancipación nacional, sino que por el contrario ata cada día más la economía, la industria o el cine nacional, a los intereses imperialistas.

El cine descolonizado reconoce como prioridad aquellas propuestas o ideas a transmitir a un público determinado, la agitación o la movilización de las conciencias, la liberación de un individuo o de un grupo humano a través de la cual el mismo cine se libera. Y a esa cualidad y profundidad de las ideas y emociones a transmitir, condiciona las estructuras

de producción y difusión, la artesanía o la industria. No es en primer término, una "industria que produce ideología", sino **ideología misma**, que para llegar a su público debe valerse de técnicas de producción y de comercialización particulares. Pero para un cine de descolonización, estas técnicas no pueden determinarse a priori como categorías definitivas, sino que están absolutamente condicionadas a aquella prioridad de llegar a un espectador-participante con determinadas ideas o informaciones. Es esa prioridad lo que marcará en cada etapa el carácter y las formas estructurales de producción y difusión. (Y en consecuencia, también las formas de expresión y de lenguaje).

En la situación argentina las estructuras convencionales cinematográficas han mostrado una y otra vez, y hoy más que nunca, la imposibilidad de admitir en su seno no ya un cine militante y abiertamente político, sino cualquier tentativa de impulsar "al ser humano a afirmar su humanidad", es decir, la mínima tentativa que puede justificar la existencia de un hombre o de un cine descolonizados. Los interrogantes que se plantean a partir de esto, son muchos, pero podrían sintetizarse en uno. ¿Es posible construir estructuras de comunicación con un público que demanda un material de liberación, en una situación como la que el país vive de opresión y violencia? Una interrogante que los portavoces de la cultura dominante ya han respondido negativamente pero que para nosotros es un reto en el cual está en juego nuestra misma existencia como cineastas. Porque, si después de haber agotado una tentativa de vinculación entre la obra y un público determinado esta tentativa no hubiera alcanzado un nivel de eficacia satisfactorio, lo úni-

co que podría extraerse como conclusión es que en la etapa histórica actual de nuestro país, el cine, como instrumento de comunicación, no puede ser rescatado ni para la cultura nacional ni para el hombre argentino, en cuyo caso lo más justo sería calificarlo globalmente como hoy hacemos con la televisión, de instrumento de alienación colectiva. ¿Cuál sería entonces el papel más válido del hombre de cine, sino el de renunciar a un medio de expresión y comunicación que además de negar a los demás lo niega a él? ¿No sería entonces el momento de declararle el sabotaje al cine? ¿No es en la negación de lo que lo negaría donde el cineasta descolonizado asumiría su más lúcida tarea? Lo cierto es que mientras la tentativa de inserción de nuestro cine con nuestra realidad no haya sido llevada hasta sus últimas consecuencias, lo que más debería importar es el estudio profundo de cómo resolver dicho problema. En última instancia los interrogantes acerca de la comunicación, del lenguaje a utilizar, del carácter de lo "nuevo" y lo "viejo", se clarifican sustancialmente en nuestro caso a partir de la maduración de ese proceso y su estudio por parte de quienes estén comprometidos con él.

- VIII -

En el II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Viña del Mar, octubre 1969), Joris Ivens decía "Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino que ha de actuar y combatir y si no tiene otra cosa mejor a mano, toma el machete. El hombre de cine puede traba-

jar con filmes de 8 mm., puede procesarlo en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. No transformemos en excusa el no contar con elementos muy buenos. Hay que actuar aunque todavía no existan las formas mejores para la distribución del material”.

Ivens establecía sus propias categorías para analizar el valor de una obra. Obra-instrumento-arma que no era comparada ni medida con la métrica establecida a través de otras obras, sino con algo que nos parece lo decisivo: **el ámbito en el cual esa obra nace y acciona, el contexto histórico al cual va destinada.**

Para la crítica neocolonizada al igual que para la mayor parte de la intelectualidad de un país dependiente, la validez de una producción en la superestructura queda determinada por lo que aporte o no a la superestructura dominante, sin detenerse a observar la mayor parte de las veces si esa incidencia queda limitada a ese plano o lo trasciende en términos sustanciales. Una idea es cotejada con otra idea, una consigna con otra consigna, un programa con otro programa, un lenguaje artístico con otro lenguaje artístico, una obra intelectual con otras obras intelectuales. Vagabundeando entre abstracciones y ensueños, el intelectual neocolonizado queda siempre atrapado dentro de un mundo, que como el de la superestructuras de nuestros países, está caracterizado por su falta de conexión natural con el país efectivo. Las ideas que envuelven al hombre neocolonizado, no le pertenecen como tampoco le pertenece la tierra que pisa. La tierra le ha sido arrebatada, las ideas le han sido impuestas. El hombre que crece amamantado por esas ideas y

esa cultura, es un hombre que termina legalizando el despojo de su tierra, es decir, de lo único que puede permitirle alcanzar una cultura y una personalidad propia y definida.

Las superestructuras neocoloniales están plagadas, como no podía ser de otra manera, de ideales perfectos: aquellos modelos que el intelectual metropolitano ha desarrollado y esgrimido legítimamente. El intelectual neocolonizado, el artista, el político, e incluso el científico, destina su existencia a correr inútilmente detrás de tales ideales, de tales modelos. No existe otra realidad que la del mundo de las ideas. Cada idea que se construye es cotejada con la idea universalmente impuesta. Las ideas universales son trasplantadas mecánicamente pero no ya a un mundo ideal, sino a una realidad concreta con la que inevitablemente se enfrentan. ¿No jugaron acaso los ideales del liberalismo europeo en nuestro país un papel totalmente contrario al que jugaban en las metrópolis? ¿Era o es un ideal revolucionarios "perfecto" esgrimir los manuales marxistas-leninistas, probados en otros contextos, como abracadabras para cualquier otra sociedad y para cualquier momento? ¿La eficacia de tales ideales no se pobaría acaso solamente si los mismos fueran adecuados antes que nada a las características del país real que somos y no del mundo ideal en el que a veces deambulamos? ¿Qué fue más revolucionario y nuevo en la Argentina: el liberalismo depurado de las cultas burguesías europeas o las analfabetas montoneras, la "barbarie" como la definiría Sarmiento? ¿La bandera nacional de los movimientos populares antiimperialistas y antioligárquicos (aquella que esgrimen igualmente los ejércitos neocoloniales) o la bandera roja, ideal y perfecta, mustia y

apagada en los receptáculos de una élite marginada que recita el marxismo de memoria? ¿No es acaso ideológica y concretamente más válido la utilización de modelos que se supone "imperfectos" o "contaminados" pero que **pruebas históricamente su dinámica liberadora?**

Coroneles y anarquistas, santones y montoneras, revolucionarios y populistas, nuestra realidad avanza a través de formas, símbolos, mitos, estructuras, consignas, programas, modelos que no son ni mucho menos lo ideal o lo perfecto, al menos en términos universales. Pero son para nosotros lo perfecto, lo original, lo revolucionario, lo nuevo, **en tanto a través de su accionar histórico muestran su capacidad para el desarrollo y el cambio.** Marginados de nuestro contexto, tal vez no pasen de signos inocuos o de hechos francamente reaccionarios. ¿Pero no es nuestro contexto, nuestra realidad, por encima del mundo de los ideales y los modelos perfectos, lo que nos importa? ¿No está suficientemente probado que **si la liberación mundial se desarrolla es porque se desarrolla desde cada país como liberación nacional?** ¿No es este también el proceso de liberación de la cultura? ¿No es ese también el devenir de un auténtico nuevo cine?

En nuestra situación un film no es nuevo, bello u original porque se lo compare con otros filmes como tampoco es inocuo, decadente o populista porque se lo mida con los modelos de otras cinematografías. **Lo que determina el carácter, el valor y la medida de una obra es su relación con su espacio y su tiempo, es decir, con su posibilidad.** Por ello, si un campesino no tiene en su contexto otra cosa que un machete, lo ideal, lo nuevo, lo perfecto, no es ni la organización política ideal, ni la inal-

canzable automática último modelo, sino **precisamente** ese su antiguo machete.

Son para el cine, los títulos hechos a mano sobre fotogramas que realiza Mario Handler en su filme **ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES** o la película muda **LIBER ARCE**, porque esa es la mejor manera que tiene para instrumentar y desarrollar su realidad, **su libertad**. Al análisis crítico descolonizado le corresponde investigar si en ese contexto el campesino podía utilizar algo más eficaz que un machete, o Handler algo más útil que la imagen muda o el raspado de fotogramas.

- IX -

Es erróneo suponer que el cine de nuestros países pueda ser calificado de **"éticamente-estéticamente revolucionario porque se oponga desde su peculiar lenguaje al lenguaje del cine dominante"**. Lo que están en confrontación no son, en primera instancia, lenguajes, estéticas, estructuras intelectuales, sino **realidades históricas, dentro de las cuales y como parte importante, pero no determinante, figuran el lenguaje, la estética o las estructuras.**

En situaciones de culturas nacionales aún no suficientemente consolidadas, un lenguaje entendido como viejo en relación al cine contemporáneo, o incluso como colonizado en relación al lenguaje del cine dominante, no es obstáculo para que pueda jugar un papel mucho más revulsivo y movilizador, que ciertas obras vanguardistas, formal y estéticamente "originales"; porque lo que determina lo "viejo" o lo "nuevo" de una obra es su relación con el ámbito donde esa obra se explicita. La **preo-**

cupación mayor para un justo análisis crítico, debiera residir en la verificación de lo que una obra, como síntesis, como acto, incide sobre determinada realidad, **modifica (liberando) el ámbito en el cual cumple su praxis.** Si la obra lo logra, sus ideas, su estructura, su lenguaje, todo aquello que hace a su síntesis, **adquiere históricamente el carácter de lo realmente revolucionario y nuevo.** Son obras nuevas cuando demuestran su eficacia revolucionaria, cuando amplían creativamente los márgenes de la libertad individual o colectiva de un grupo de individuos o de un pueblo. No son obras revolucionarias, porque sean simplemente nuevas. O lo que traducido a otros términos sería algo así: **“Todo cine revolucionario es un cine nuevo, pero no todo cine nuevo es necesariamente un cine revolucionario”.**

Lo que caracteriza lo nuevo de un film como LA HORA DE LOS HORNOS en la Argentina no es en primera instancia su estructuración o su lenguaje, sino la tentativa de incidir en determinado ámbito adecuando el conjunto de las ideas y el lenguaje a una situación particular y específica para sacar el mayor provecho liberador de ella. Se colocó antes que nada en lo específico histórico nacional tratando de contribuir a modificarlo, desde ahí determinó la “especificidad” de una estructura y ciertas formas, aquellas que se entendían más eficaces para servir al objetivo primero. Esto fue lo que condujo a “obra inconclusa”, “cine acto”, “cine para participantes”, etc. ¿Es esta situación trasladable a cualquier momento o contexto? Dejamos abierto el interrogante. Pero entendemos que lo adecuado no es la trasplatación mecanicista de ciertas experiencias a otros contextos o momentos por más

que ellos tengan con el nuestro muchas similitudes histórico-culturales.

Es posible que el arte nos dé una visión de la vida en su ámbito con tanta o mayor profundidad, que LA HORA DE LOS HORNOŚ en la Argentina y para ello se valga, no de un lenguaje o unas estructuras formales de ruptura, sino de un lenguaje convencional y antiguo, que en Bolivia le permitirá jugar un papel tal vez superior al que ese mismo lenguaje significaría hoy en el contexto argentino. Otro tanto puede ocurrir con algunas obras del cinema-nôvo brasileño con posibilidades (todavía) de tener acceso a las masas.

Este tipo de análisis cabe también para los filmes de los países metropolitanos proyectados en nuestros países donde pueden alcanzar dimensiones distintas a las que tienen en sus ámbitos de origen. Pío Baldelli, por ejemplo, tiene razón cuando desde su contexto enjuicia a LOS COMPAÑEROS de Monicelli como "valoración socialdemócrata y consolada de la vida política actual" o a LA BATALLA DE ARGEL de Pontecorvo como "una suerte de relatos de aventuras". El juicio crítico del teórico italiano adquiere vigencia en una situación como la europea donde hacer filmes de ese nivel no trasciende los márgenes de un caduco reformismo. Pero este mismo nivel de análisis no tiene idéntica validez si se lo traslada mecánicamente a nuestra realidad. Y no tanto porque no nos importe medir si en términos universales el juicio de Baldelli es o no válido, que indudablemente puede serlo, sino que lo que más nos preocupa es si tales obras ejercen en nuestro ámbito un papel de estímulo y movilización, de transformación de conciencias y de agudización de contradicciones, que es lo que

en primera instancia otorga a dichos filmes en Argentina, hoy, por ejemplo, una valorización superior. Desde tal perspectiva podríamos calificar ese tipo de obras como lo más importante que la cinematografía europea está produciendo en relación a nuestro ámbito histórico.

En su análisis del papel de los medios de comunicación masiva coloniales en la situación argelina, Fanon destaca detalles reveladores sobre la utilización de la propia prensa francesa como instrumento de clarificación en el proceso liberador, así como de la utilización del lenguaje del opresor, con muchas mejores cualidades que el árabe, para estrechar las comunicaciones entre la dirección de la revolución y su pueblo. Nadie, a excepción del pensamiento burgués, podría sustentar que "Le Monde" o "L'Express" son en Francia, o a nivel mundial, medio de información "esclarecedores" o, ni mucho menos, revolucionarios. Son lo que la burguesía francesa puede admitir (y sobre todo utilizar) en función de sus actuales intereses de clase. Sin embargo, esa misma prensa, escrita con el mismo lenguaje del colono, servía al militante revolucionario y al pueblo argelino para adentrarlo en el conocimiento de una realidad que la prensa editada dentro de su propio contexto le negaba. "Cada vez que el argelino pide uno de estos periódicos, dice Fanon, el representante del colonialismo que es el propietario del quiosco, ve en ello la expresión del nacionalismo, es decir, el equivalente de un acto de guerra". (Recuérdense las prohibiciones aplicadas por diversos gobiernos latinoamericanos a filmes como LA BATALLA DE ARGEL).

Podría afirmarse que esta defensa pragmática de elementos "impuros" o "imperfectos" puede te-

ner apenas una validez transitoria. ¿Pero pueden establecerse en nuestra situación categorías de valor universales, trascendentes y definitorias? ¿O las categorías, como la propia cultura nacional, no deben ser entendidas como proceso inconcluso, como construcción que se retoma todos los días, como desarrollo hacia, como renovada apertura que puede echar por tierra mañana, si es que algún hecho nuevo lo invalida, mucho de lo dicho hasta hoy? La ventaja de nuestra situación es que del mismo modo que no admite modelos o ideales "perfectos" e "inmutables", está apta para aceptar sin ningún a priori restrictivo, toda idea, valor, modelo, imagen, categoría posible de ser asimilada a nuestro espacio y a nuestro tiempo para construir lo que todavía no hemos construido.

Lo anterior no significa relativizar nuestras obras, o las ajenas con el pretexto de que las mismas son "lo mejor" que nuestra realidad podía producir o utilizar. El valor del análisis crítico reside justamente en detectar las necesidades de esa realidad, las vinculaciones de la obra con su contexto, y las posibilidades que ese contexto ofrece para el desarrollo de una obra (personalidad) original y nueva. Al partir de la realidad misma para enjuiciar la obra, el juicio crítico se volverá eminentemente constructivo y liberador; al contribuir a que una cinematografía vaya desembarazándose de aquello que dificulta su inserción mayor en su ámbito histórico-cultural, encontrará en esa tarea descolonizadora su propia descolonización.

Ningún proceso liberador alcanza niveles suficientemente importantes si no contiene una profunda conciencia crítica que vaya estimulando y corrigiendo su dinámica y sus perspectivas: al respecto podría reiterarse aquello de **“en la medida que seamos más revolucionarios, seremos más críticos”**. Pero sólo es posible legitimar esa conciencia crítica cuando existe de parte del intelectual, del cineasta o del crítico una inserción total en la realidad que aborda y que pretende conocer o transformar; es decir, cuando hay una acción sobre la realidad, sin la cual no hay conocimiento válido posible. Y esto obliga a tener bien en claro que si para encarar una tarea de descolonización mediante la realización cinematográfica es indispensable vivir profundamente todo aquello que hace al proceso de liberación global y a sus particularidades (humanas, morales, sociales, culturales, etc.), para encarar un juicio serio de esa misma realización al crítico le **corresponde necesariamente asumirse también, antes que nada, como un actor más, como un constructor de ese proceso.**

El intelectual que se desvincula de una acción vida en el seno del pueblo como parte de un proceso nacional de liberación, jamás puede erigirse, al menos legítimamente, en la **“conciencia crítica de la sociedad”**, esa **“conciencia”** que tantos pseudo-intelectuales esgrimen ilegítimamente en nuestro país. La crítica, sobre todo aquella crítica que **intenta liberarse liberando**, no puede alcanzar ninguna dimensión de eficacia si no está profundamente comprometida en las tareas de la descolonización nacional, si no vive como propios todos aquellos

factores culturales, ideológicos y políticos que hacen a la liberación. Si no es también, en suma, un pensamiento armado.

La crítica se libera y crece, es decir, adquiere personalidad y madurez en la medida que, como la propia obra cinematográfica, opera desde el proceso de liberación, como un integrante más de dicho proceso y para servir a los intereses y posibilidades, esencialmente revolucionarios, de aquel. Sin esa praxis viva, cotidiana, militante, estará condenada a ser una crítica a medias; una falsa crítica, una crítica para ser definida, como decíamos antes, por exclusión.

Buenos Aires, noviembre 1969.

POR UN CINE IMPERFECTO

JULIO GARCIA ESPINOSA

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artística mente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El “boom” del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? ¿Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietu-

des, es necesario aclararlo, no es solo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de "proyectar" con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no solo un acto de justicia social; la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad "desinteresada" del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Las que pretenden realizarlo como una actividad "desinteresada" y los que pretenden justificarlo como una actividad "interesada". Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo, su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, solo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es que por lo que es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y va nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que Jorge Sanjinés, por ejemplo, in-sociedad o de la naturaleza humana y que, al mis-

no tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica filosófica, etc. y al mismo tiempo no baste esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? Es decir que el arte no es "ilustración" de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpresable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpresables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad "desinteresada", que podamos decir que el arte no es propiamente un "trabajo", que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como "trabajador", como "intelectual", como "profesional", como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por

que siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de “mis críticos”? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística.

El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos

alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les de la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su "pureza" o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo, "interesado".

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad "desinteresada"? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que "en el futuro va no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que entre otras cosas practiquen la pintura" (Marx).

No puede haber arte "desinteresado", no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad "elitaria" en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la pro-

ductividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la psicología, contribuya a "depurar" el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) no hizo posible una mayor "depuración" en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónica tanto análisis "artístico" sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos filmes llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso "deselitario". De lo que se trata ahora es de saber

si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir no en espectadores más activos, en co-autores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas? ¿Si el arte, por designios extra-humanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la "alta cultura", una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener "sus" artistas, "sus" intelectuales, como la burguesía tuvo los "suyos"? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in eternum la "calidad artística" de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectador y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en pa-

trimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionarios, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para "democratizar" el arte. ¿Qué otra cosa

significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? En las etiquetas de las sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los "muñequitos"? ¿Se pretenden hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un filme? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte "elitario" en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, adónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? ¿Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? ¿Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita ves-

uario, escenografía, maquillaje, incluso, escenario? ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional, y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo "ismo" y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres "cultos". Es nuestro mayor peligro Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica "elitaria" en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está

presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialis-

tas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que de-

jen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine consciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imperfecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: "No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos", como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría

Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana—, que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Solo el que sufre, solo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Solo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo no solo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un "público". Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más

“público” para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho “público”.

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferenciadamente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que luchan los “pasos perdidos” de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que “ilustra bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, im-

plica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son estas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son estas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para “después” vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la gue-

rra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchel que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el "buen gusto". De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor "culto" y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe

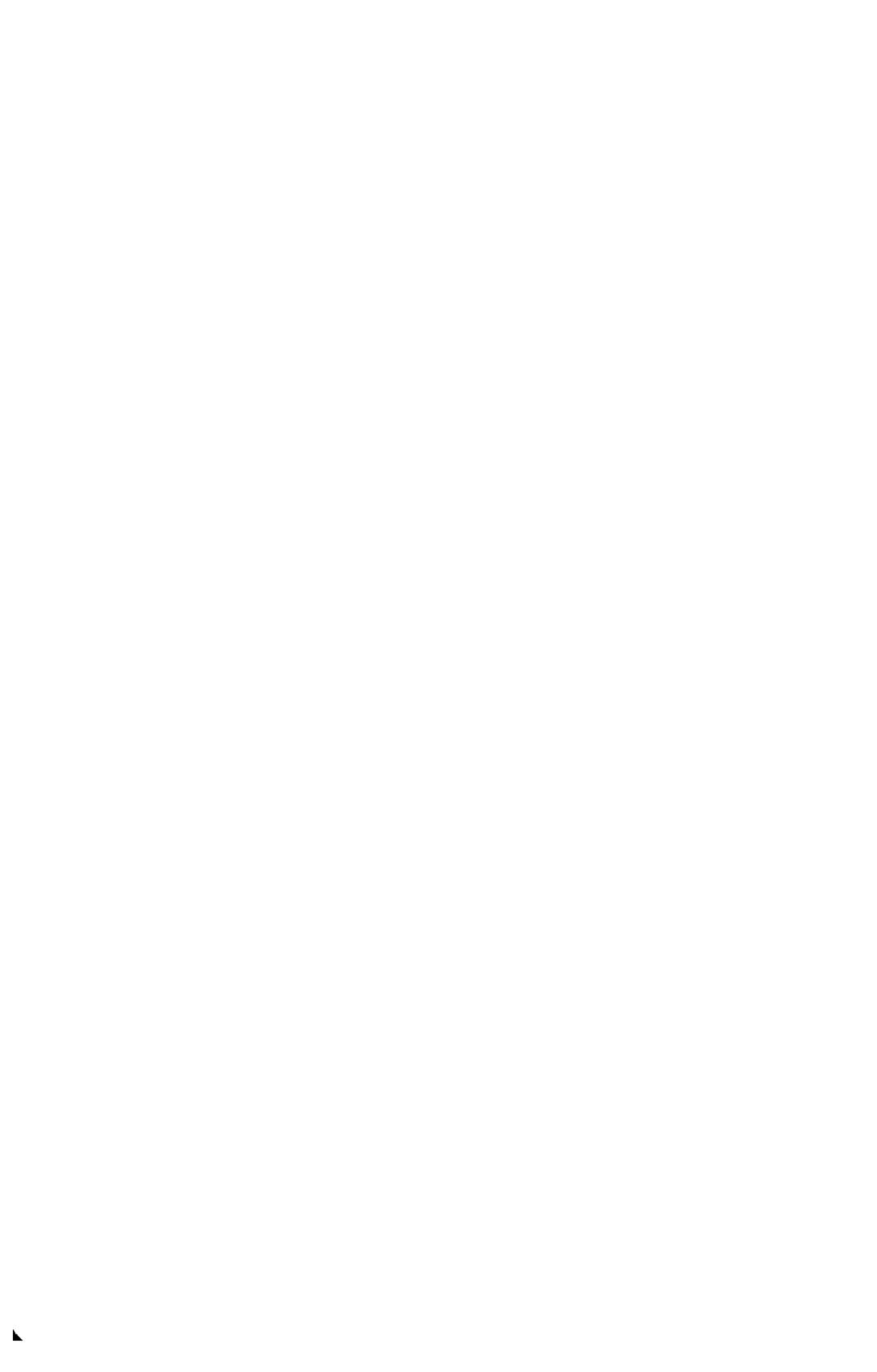
tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario, por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no solo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una a...tipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklores. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibémoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, diciembre 7 de 1969.

Impreso en forma cooperativa en los talleres gráficos de la Comunidad del Sur, Canelones 1484, en Noviembre de 1978. Edición amparada en el art. 79, de la ley 13.340. Precio de venta al público sujeto a modificación de acuerdo a la ley 13.750 del 16/XII/1968:

\$ 220





Publicación de la
CINEMATECA
DEL
T E R C E R
M U N D O

