

Llegir els manifestos del Tercer Cine llatinoamericà en la urgència del nostre present

Reading Latin American Third Cinema manifestos today

Moira Fradinger

RESUM

En aquest assaig estableixo continuïtats i discontinuïtats entre el nostre context històric i el context dels seixanta en què es van escriure els manifestos del Tercer Cine llatinoamericà, per oferir algunes reflexions sobre la rellevància actual d'aquests manifestos. Estableixo un recorregut mínim d'imatges emblemàtiques que el cinema polític i els seus manifestos vénen articulant des dels seus inicis, al segle XX, fins als nostres dies (i que giren al voltant dels trens, el gana i la set), però marco una diferència entre el context del segle XX i l'actual. Mentre el segle XX oferia certeses sobre altres mons possibles, el nostre present es caracteritza per la manca de certesa sobre la supervivència de l'espècie humana a la terra i la manca d'imaginació sobre formes d'organització social alternatives. Per pensar la rellevància dels manifestos dels seixanta en la incertesa d'avui, identifico tres idees fonamentals que recorren tots els manifestos del Tercer Cine. Les denomino "claus planetàries" dels manifestos en tant que postulen la seva validesa més enllà del local. Es refereixen a 1) la necessitat de transformar l'espectador en autor, 2) l'imperatiu de convertir el caos de la misèria en quelcom intel·ligible, i 3) el canvi del llenguatge filmic que eviti reproduir estructures dramàtiques dominants i ofereixi la possibilitat d'articular les històries visuals amb una anàlisi política. Esmento imatges i manifestos de Dziga Vertov, Glauber Rocha, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, així com pel·lícules contemporànies com les de Tin Dirdamal i Diego Quemada-Díez.

PARAULES CLAU

Tercer Cine, manifestos de cinema llatinoamericà, cinema i política, Tin Dirdamal, Dziga Vertov, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, capitalocè, Diego Quemada-Díez.

ABSTRACT

In this essay I establish continuities and discontinuities between our present and the historical context in which Latin American Third Cinema manifestos were written in the sixties, in order to offer some ideas about the relevance of these manifestos today. I draw a minimalist itinerary of emblematic images that political cinema and its manifestos have been articulating since their inception at the beginning of the twentieth century to this day –which center around trains, hunger and thirst– all the while marking a difference between the twentieth century context and our times. While the twentieth century offered certainties about the possibility of different social orders, our present is characterized by the lack of certainty about the survival of the human species on earth and the lack of imagination about alternative forms of social organization. To think the relevance of the sixties manifestos in today's uncertainty, I identify three fundamental ideas that run through all Third Cinema manifestos. I call these ideas the manifestos' 'planetary keys' in that, even in the sixties, they postulated their validity beyond the local. They refer to 1) the necessity to transform the spectator into an author, 2) the imperative to turn the chaos of misery into something intelligible, and 3) the change in filmic language that would avoid reproducing dominant dramatic structures and offer a different intelligibility of reality by articulating visual stories with a political analysis. I mention images and manifestos by Dziga Vertov, Glauber Rocha, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, as well as contemporary films by Tin Dirdamal and Diego Quemada-Díez.

KEYWORDS

Third Cinema, Latin American Cinema manifestos, film and politics, Tin Dirdamal, Dziga Vertov, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, capitalocene, Diego Quemada-Díez.

Com deia Marx, en el futur no hi haurà pintors sinó homes que, entre d'altres coses, practiquin la pintura. (Julio García Espinosa, Por un cine imperfecto, Cuba, 1969)

L'elecció formal per part del creador obeeix a les seves profundes inclinacions ideològiques. (Jorge Sanjinés, Problemas de la forma y contenido en el cine revolucionario, Bolívia, 1978)

El paternalisme és el mètode de comprensió per a un llenguatge de llàgrimes. (Glauber Rocha, Estética da fome, Brasil, 1965)

Vides descartables: recorreguts de la gana i la set

2005: *De nadie*. En un eco visual de les càmeres vuitcentistes dels “passeigs fantasmes”, que anaven lligades a la màquina del tren filmant les vies des del punt del vista del tren corrent¹, la lleugera càmera de Tin Dirdamal enfoca les vies des del tren, sobre un fons negre de pedregam, fins que enmig hi apareixen inserits els crèdits del documental amb què captura el viatge dels emigrants centreamericans cap al nord. Una cita d'Eduardo Galeano –«somien els ningús amb sortir de pobres»– i dades estadístiques precedeixen les entrevistes que vénen a continuació. Aquestes estan segmentades per la mateixa imatge de les vies del tren sobre el fons negre i, al mig, alguna dada estadística, sempre esgarrifosa, de la penosa migració dels que no tenen res. Al llarg del documental, el tren en moviment apareix cíclicament: va creuant fronteres –com la del sud de Mèxic des d'Hondures, passant per El Salvador–. El tren és tan protagonista com els emigrants: les preses s'alternen en picat, contrapicat, del costat, des de darrere, en plans gairebé zenitals. Veiem emigrants en els sostres del tren, a les juntures dels vagons, pujant a mesura que el tren alenteix el seu pas pels pobles. La primera meta és Mèxic. De vegades s'arriba a l'estació de la mort abans que a alguna frontera intermèdia o a la frontera final dels Estats Units. Pel camí els homes són assaltats, les dones violades. Poden ser llançats des del sostre del tren, que els talla braços o els mata, o poden llançar-se voluntàriament ells mateixos per esquivar la policia. Les entrevistes atorguen veu als emigrants víctimes, als testimonis, i als “experts” que ens expliquen aquest món. Al minut 50 el documentalista mostra una foto en blanc i negre als emigrants que entrevista: a la foto la gent que veu passar el tren dona menjar als emigrants, que des del tren es llancen a buscar el que se'ls ofereix. La tradició emigrant té llarga història, diu la foto en blanc i negre. La gent del poble s'ha acostumat a estar al cas del xiulet del tren que porta gent, i surt a donar menjar. A la

foto se li agrega una actuació en temps real de l'acte de caritat d'una senyora del poble. L'espectador entén amb l'explicació –de l'expert, sí, però encara més amb la de la senyora–. L'anomenen el “llom de la bèstia”, “la ruta de l'infern”, el “tren de la mort”: el tren connector entre Mèxic i EUA prolifera en documentals de tot tipus i també arriba a Hollywood i al cinema llatinoamericà comercial.

2013: *La jaula de oro*. Diego Quemada-Díez va guanyar diversos premis amb la versió ficcional del tren de Dirdamal. En el minut 53 i el 63: novament l'escena de l'ofertament de menjar. *La jaula de oro* és la història de tres adolescents emigrants convertits en els herois d'aquesta aventura que l'espectador segueix sense respir. Només un d'ells arriba al nord: l'espectador sofreix amb el seu dolor. La forma narrativa de Quemada-Díez és comercial, però l'estratègia del documental se sent tan viva que les imatges de vegades són ecos directes del documental de Dirdamal. Per a Quemada-Díez es tracta de prendre «el millor de la ficció i el millor del documental»: l'estructura dramàtica, l'actuació, però amb actors no professionals, amb testimoniatges reals, sobre fets reals, en localització real. El director no dona el guió per endavant als actors per així filmar la seva experiència vital –tal com en el documental i a «la vida»– (GOODMAN i GONZÁLEZ, 2015). I l'escena del menjar inaccessible novament va inspirar el director: Quemada-Díez recorda la família prop de les vies del tren a Sinaloa, que preparava menjar per als emigrants que arribaven amb el tren a l'estació.

1958. *Tire Dié*. Qui no la recorda? La «primera enquesta social filmada», precursora del Tercer Cine. Qui no recorda aquells nois de la *villa miseria* als afores de la ciutat argentina de Santa Fe que l'equip d'estudiants de Fernando Birri filmava mentre esperaven el tren per demanar una moneda de deu cèntims als passatgers, que miraven des de la seva finestra al lent compàs de la màquina acostant-se a l'estació? És aquest tren el que ens ofereix una continuïtat històrica en la tradició del cinema polític, parant-se davant de la mirada dels exclosos, i que va esdevenir emblemàtic del Tercer Cine que va dur a la pantalla tots els seus manifestos en els seixanta. Començant pel manifest de l'escola de Santa Fe (*Cine y subdesarrollo*, 1962), que volia «mostrar la realitat tal qual és», i alhora «negar-la» (BIRRI, 1962).

Es pot fer un recorregut similar al del menjar inaccessible amb l'aigua inaccessible. Els documentals llatinoamericans sobre el perill de l'anomenada “guerra de l'aigua” abunden tant com

1. L'expressió que s'empra per a aquest tipus de cinema mut és “phantom rides”: veure el famós exemple a North Devon de 1898 a:

<https://www.youtube.com/watch?v=o-B3flz1gTY>

els dels trens d'emigrants sense menjar. No és gens estrany: si Amèrica Llatina proveeix més de tres milions d'emigrants al nord per any, també és cert que, amb només el 12% de la població mundial, té el 47% de l'aigua dolça del globus. La Guerra s'acosta. Al minut 6 del curt documental *La faz de las aguas* (2012) del cubà Eliecer Jiménez Almeida, la càmera enfoca un programa de cinema imprès que diu «XX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano»: està enfonsat sota l'aigua estancada. Fins i tot el Nuevo Cine contamina l'aigua: igual que tots aquells productes del capital que aquest cinema va criticar durant dècades. Durant 9 minuts veiem imatge rere imatge d'una aigua que existeix però que és inutilitzable. El muntatge d'un rellotge sota l'aigua, una boca de desguàs urbà, una llauna de cervesa surant, una ampolla sense rumb, plàstics de tota mena, un corb picant un crani mort a la riba del llac, una sabatilla sobre el fang, aixetes degotant, el paper sota l'aigua, amb música del tic-tac del rellotge i el transcórrer de l'aigua (el transcórrer del temps, el nostre temps de minuts comptats abans del desastre), ens deixa els ulls saturats d'aigua bruta. Anem a l'aixeta de la cuina i ens costa posar l'aigua en un got per prendre-la. El curt és accessible a Vimeo i es presenta així: «Segons el Fòrum Mundial de l'Aigua, a Llatinoamèrica moren anualment entre 80 mil i 100 mil persones pel consum contaminat d'aquest líquid que és essencial per a la supervivència de totes les formes de vida. Els problemes persisteixen... perdem temps. Què necessitem per cuidar la nostra set? Prendre consciència!»

Per a Dirdamal es tracta també de prendre consciència per filmar l'aigua, tal com va filmar sobre els trens. El 2011 va decidir filmar el documental sobre la lluita del poble de Cochabamba en el 2000 contra una empresa multinacional per impedir la privatització de l'aigua: *Ríos de hombres*. Tot comença en la sequera de 1970 que va deixar Cochabamba sense aigua. L'empresa a la qual se li va atorgar la distribució de l'aigua va augmentar les tarifes un 400% i fins i tot «va privatitzar» l'aigua de pluja en prohibir la seva recol·lecció per part dels habitants. El poble va lluitar i va guanyar. Dirdamal volia ser part de la lluita i donar-li la veu al poble. No obstant, en el procés de la recerca documental va prendre (l'aigua de la) consciència i va haver de retrocedir en el seu optimisme: l'aigua de pluja no es va «privatitzar». Havia estat una metàfora utilitzada políticament. El poble va creure mentides útils a un altre grup de poder, explica el documental. I l'aigua va acabar sent «com petroli»: està contaminada, diu un home en el minut 37. En el minut 61, amb tristesa diu un home: «el problema de l'aigua potable no té solució»; en el minut 67 escoltem un altre home: «un dia el planeta Terra es cansarà de nosaltres i se'n desfarà, extingint tot el que és el sistema humà».

2. Veure el cinema de Cinematografía Valle (de Federico Valle) a l'Argentina. Per a un estudi sobre cinema i tren, veure KIRBY, 1997. Per a comparacions

També l'aigua va anar a Hollywood, però en forma de melodrama: la guardonada *También la lluvia* (2010) es va filmar a Bolívia amb l'equip d'Icíar Bollain, però amb l'estructura dramàtica d'herois, llàgrimes, i salvaments. Una altra forma va escollir el xilè Juan Esteban Vega per a la seva ficció sobre la guerra de l'aigua el 2013: la pel·lícula es diu *Sed* i és un gairebé-homenatge a Glauber Rocha. Un poble miner en el desert treballa i rep com a sou, segons sembla, aigua. Les imatges de l'aridesa cremen els ulls. Hi ha colors sèpia i molta roba estripada i gent bruta. Hi ha també un sant crucificat en el desert, al millor estil d'una cita al Cinema Novo brasiler. Una família esparracada genera la seva petita utopia: ajuntar aigua fins a conrear un hortet propi. Vora l'hort fan una barraca de cartró i llauna. Però l'última presa és la casa que s'ha quedat amb l'hort però, inexplicablement, buida d'humans.

1959. *Araya*. La pel·lícula de 3 hores de la qual Jean Renoir no volia que la seva directora Margot Benacerraf tallés ni una sola imatge de les que havia filmat sota el sol feridor a les salines de la península veneçolana. Les imatges del desert, la sequera, la set, els animals morts, són tan inspiradores en els inicis del Tercer Cine com els trens. Pensi's en la pionera d'aquestes imatges: la cabra morta a la platja salina (minut 49) sota la llum del sol ardent d'*Araya*. *Araya* va inspirar Rocha per filmar en el *sertão* del nord-est: recordem la mirada severa de Manuel sobre els dos primers plans de les dents i de les conques dels ulls, plens de mosques, d'un cavall mort estès en el desert al començament (minut 2) de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964). I per descomptat en la terrible sequera que mata els animals que troba Fabiano en el seu nòmada caminar pel nord-est a *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Com per a Birri, la qüestió era el canvi d'aquesta realitat terrible: el desert que esdevé mar a la pel·lícula de Rocha, o el darrer diàleg de Fabiano amb la seva esposa a la de dos Santos, en què tots dos concorden que no podran subsistir sent menys que animals.

Si s'ha dit que el tren és una gran metàfora de la modernitat i el cinema, si en realitat el cinema comença filmant l'arribada del tren a l'estació fins i tot en les actualitats mudes d'Amèrica Llatina², potser el muntatge d'imatges de set i gana al voltant del tren de la modernitat que arriba a l'estació diferenciant entre els que estan dins i els que s'han quedat fora, sigui una metàfora per a la tradició crítica del documental (o "docu-ficció") polític des dels seus inicis. Em refereixo aquí a la set i la gana dels inicis del segle XX. Els primers minuts del primer *Kino Pravda* que Dziga Vertov va filmar el 1922 condensen imatges de gana i set sota, sobre, al voltant del tren. El cartell de l'inici diu: «salvin els

entre modernitat, trens i cinema, veure el llibre, citat sovint, *The Railway Journey* (SCHIVELBUSCH, 1996).

nens famolencs». Estem a l'estació de tren de Melekes; veiem nens famèlics buscant engrunes de menjar a la terra prop de les vies del tren; un sostre de palla destruït perquè la palla ha estat menjada pels famolencs; un home des de dins del tren que aboca sobres de la cuina a la terra perquè els nens les trobin i mengin; altres nens desnudats esperant en vagons i andanes l'arribada d'un "tren sanitari" des de Moscou amb menjar, roba i metges. És la fam de 1921-22 a la regió del Volga. És l'"actualitat" de la tradició documental des dels seus inicis. I és també el desig d'un altre món que alimenta la tradició del documental polític: en el mateix *Kino Pravda*, la seqüència següent és una mena de solució a la gana. Veiem com funcionaris públics a l'església confisquen els seus metalls preciosos per finançar el menjar dels pobres –el cartell ens diu «cada perla salva un nen»–.³

Llegir manifestos entre les incerteses d'avui i les certeses dels seixanta

Si per reflexionar avui sobre els manifestos polítics del Tercer Cine Llatinoamericà dels seixanta m'inspira la continuïtat històrica de certes imatges de trens, de gana i set en la tradició del cinema polític des dels anys vint fins avui –continuïtat potser capturada en l'inoblidable títol del manifest de Glauber Rocha *Estètica da fome (Estètica de la fam, 1965)*– no és simplement perquè les nostres imatges del segle XXI mostren que la modernitat mai arriba, que el desenvolupament del capitalisme aguditza misèries, i que avui dia ja no només exclou milions de vides sinó que també les expulsa dels espais vitals globals, per utilitzar la distinció entre exclusió i expulsió de la sociòloga Saskia Sassen al seu últim llibre *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy* (2014). Posem d'altres exemples per captar aquesta ansietat del moment: Thomas Piketty (*Le Capital*, 2013) parla d'un nou tipus de concentració de la riquesa que ens retorna al passat abans de la Primera Guerra Mundial; Mike Davis considera que vivim en «un planeta de suburbis (*slums*)» com a resultat de l'economia neoliberal post setanta (*Planet of Slums*, 2006); el recent llibre de Danny Dorling ho resumeix preguntant si la societat pot realment suportar la despesa ("afford") de l'"1%" (*Inequality and the 1%*, 2014) sense col·lapsar. En aquest panorama, en quin sentit es podria dir avui que el *desig* dels manifestos del Tercer Cine de "donar la veu als sense veu" s'ha perdut entre els que posseeixen mitjans per fer cinema independent? Crec que en cap. Afirmar el contrari seria caure en aquell cinisme tan útil perquè la maquinària segueixi intacta.

No m'inspira només el muntatge de les imatges de trens, gana i set a què ens té acostumats el curs del capitalisme global

actual amb l'expansió de la bretxa entre l'anomenat "1%" i la resta, sinó també un altre tipus d'urgència que no era tan visible quan el Tercer Cine escrivia els seus manifestos. Un nou tipus d'urgència en el present torna el que jo anomenaria les "claus planetàries" contingudes en els manifestos dels seixanta més rellevants que mai. Amb "claus planetàries" em refereixo a declaracions que es van escriure en tensió amb aquelles que marcaven el local (el regional "llatinoamericà", o el nacional "brasiler", "bolivià", "argentí", etc.) i que al·ludien a l'articulació d'una tecnologia universal com el cinema amb un fet universal com el mode de producció capitalista. Ras i curt: em refereixo a trets generals del pensament dels manifestos sobre l'articulació entre estètica i política.

La singular urgència del nostre present sobrepassa l'imperatiu que en alguns dels manifestos dels seixanta es presentava com la necessitat d'universalitzar l'incipient "socialisme" d'època. La nostra és una urgència producte de l'experiència que jo situaria en una desestabilització d'un règim de certeses que regia el començament del cinema polític en els anys vint, entre els russos i alemanys, i continuava fins al Tercer Cine dels seixanta en el "sud global" (sense deixar de banda algun cinema independent europeu): certeses que molts anomenarien un "discurs d'època" però que per això mateix i paradoxalment, crec jo, contenen el germen d'una intervenció necessària que potser simplement necessiti una nova terminologia manifestant.

Què intento transmetre amb "desestabilització d'un règim de certeses"? Els manifestos dels seixanta pogueren ser rellevants a la seva època perquè van acompanyar els moviments socials del moment, però també perquè van reprendre les claus planetàries d'una tradició anterior: la dels manifestos dels vint. Potser aquí no cal pensar tant en la utòpica missió que algú com Vertov atorgava al "cinema-ull" com a superació de l'"ull humà": tal com va expressar a la *Resolució del Consell dels Tres* (1923), «nosaltres violentàvem la càmera forçant-la a copiar el treball del nostre ull [...] alliberem la càmera i la fem funcionar en una direcció oposada, molt allunyada ja de la còpia. Mostrem la porta a les febleses de l'ull humà» (VERTOV, 1973: 20-21). Els manifestos dels seixanta es van orientar cap a alliberar l'ull, però no per ampliar la percepció d'acord amb la mecànica de la màquina (vertoviana), sinó per netejar l'ull de les teranyines ideològiques que impedièen «veure la realitat tal com era» i ens forçaven a veure-la «com la volíem veure» (BIRRI, 1962). Però igual que els russos, els manifestos dels seixanta es preparaven per a un món polític nou: per als llatinoamericans existia la certesa, novament Birri, de «fer un home nou [...] i per tant un art nou»; «i en testimoniar –críticament– com és aquesta realitat

3. Els informatius *Kino Pravda*, com aquest, es poden veure a YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JOSyLX9MgQ>

[el cinema] la nega. Renega d'ella. La denuncia, l'enjudicia, la crítica, la desmunta». Els manifestos acompanyaven així els moviments d'esquerra globals, que sostenien horitzons (abans utòpics) d'igualtat i justícia social realitzables en aquest món. Els manifestos del Tercer Cine es nodreixen d'aquesta imaginació "d'època".

Potser es visualitzi de cop aquesta "certesa d'època" amb una frase dels primers minuts de la versió fílmica del manifest *Hacia un tercer cine* de Solanas i Getino el 1969, el famós "film-acte" o "film-assaig" que van anomenar *La hora de los hornos* (1968). Es llegeixen, al compàs de la banda de so de tambors i sobre un fons negre, rètols amb lletres blanques (a l'estil publicitari) tals com «inventar» «organitzar» «la nostra revolució», seguits de cites de pensadors i líders polítics de l'època passant per Aimé Césaire, Juan Domingo Perón, Scalabrini Ortiz, Frantz Fanon. Però hi ha un rètol que, en no figurar com a cita, és la tesi que els cineastes comparteixen amb l'època: «*cap ordre social se suïcida*». La frase, que apareix sense autor, correspon no obstant al líder polític de l'ala esquerra del partit peronista argentí, John William Cooke (1919-1968) (veure COOKE, 1973: 121). Però cal aclarir el "global" de l'afirmació: Cooke es refereix no només a la insistència d'un règim dominant a mantenir-se sinó a la insistència de la resistència contra el règim, que no para d'organitzar-se.

Aquesta és la certesa que hem reemplaçat amb la pregunta: es pot pensar avui que cap ordre social se suïcida? No em refereixo només a les ments que resisteixen a la concentració del capital, sinó també a les ments que el concentren: els informes dels bancs, de les corporacions, que concorden amb el diagnòstic agònic del nostre desordre. Tampoc em refereixo només a la instal·lació de l'amenaça/incertesa permanent de l'extinció del planeta encarnada en el codi nuclear en mans d'alguns mandataris. Em refereixo a postulacions com les que esmento més amunt (pot un ordre sostenir l'actual exclusió social [Sassen] i concentració actual de riquesa [Dorling]?). Em refereixo a la tan discutida denominació de la nostra era com "antropocè", que sorgeix del consens científic sobre l'efecte aniquilador de la vida al planeta, tot i que prefereixo el terme de la biòloga estatunidenca Donna Haraway, "capitalocè" (HARAWAY, 2015). Per a alguns aquesta era hauria començat el 16 de juliol de 1945 (la creació de la bomba atòmica) i per a d'altres fa 10.000 anys amb l'agricultura. En ambdues versions, des de 1970 en endavant veiem l'acceleració de la dominació que transforma avui tota la matèria vivent en quelcom quantificable (és a dir, d'un sol ús si no produeix guany). La destrucció del vivent és tal que es parla de la "sisena extinció massiva" d'espècies animals. S'aproxima, per descomptat, la nostra.

Ens falta certesa sobre el viure a seques (no sobre el "com" viure): anem cap a la nostra extinció? Potser ho resumeix l'entrevista de Dirdamal a *Ríos de hombres*: «el problema de l'aigua no té solució». Dirdamal i Quemada-Díez ens ofereixen les formes estètiques que adquireix l'espectre de la incertesa: una "estètica de l'absència" podríem aventurar, per fer-nos ressò del manifest de l'"estètica de la gana" dels seixanta. Dirdamal anuncia al final de *De nadie* que ha perdut completament el rastre d'una de les emigrants que ha entrevistat: estarà viva la María? Quemada-Díez agraeix amb un cartell als 600 emigrants que van participar en el film després de l'últim primer pla filmat en contrapicat de l'únic dels tres protagonistes que sobreviu al viatge en "el lloc de la bèstia". En Juan surt de la seva feina de netejador a l'escorxador una nit d'hivern i aixeca el cap vers el cel amb expressió adusta: contempla el que havia estat el somni del seu company de ruta Chauk que fou assassinat abans d'arribar, veure caure la neu.

Les pel·lícules del Tercer Cine llatinoamericà estaven estructurades entorn del missatge de la tradició del manifest: si un determinat estat de les coses havia pres el rumb equivocat, aquest havia de canviar. La crida a l'acció, o directament a les armes, era implícita o explícita. N'hi ha prou amb recordar exemples emblemàtics de tot el moviment. La famosa última escena de *La sangre del cóndor* (Yawar Mallku, Jorge Sanjinés, 1969): un pla mig en lleu contrapicat dels braços alçats dels camperols, empunyant cadascú un fusell. La primera escena d'*El coraje del pueblo* (Sanjinés, 1971) amb un pla general llarg de columnes d'obrers miners marxant per l'altiplà, amb la bandera boliviana amunt, cap al lloc des d'on mira la càmera: el punt de vista de la policia militar situada a la part alta d'un pujol, disposada a disparar les seves metralleres. Fins i tot potser valgui la pena recordar escenes d'aquell animal excepcional dins del Tercer Cinema que era el Cinema Novo brasiler, com l'al·legòrica presa al final de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en què Rocha transforma en imatge el tema musical de Sérgio Ricardo (la utopia d'«o sertão vai virar mar») tallant un pla general del desert del nord-est i convertint-lo en un pla general de les aigües de mar tocant la costa.

La immersió en la nostra incertesa sobre la vida es realitza en un altre context no present en els seixanta: un altre tret de la impotència, aquesta vegada la de processar excessos mai vistos d'imatges i comunicacions. D'una banda confrontem l'excés sense precedents de la producció de "notícies" a xarxes socials que alguns han volgut anomenar "polítiques de post-veritat" i la demanda de transparència en la comunicació (fenòmens com Wikileaks) a causa de l'increment de polítiques de control ocultes. D'altra banda la proliferació in-frenable d'imatges de tecnologia mòbil d'abast massiu: imatges "escombraries" en la mesura que acaben dipositades en abocadors d'imatges,

o simplement desapareixent a l'instant en què són vistes (aplicacions com *snapchat* en telefonia mòbil). Aquest excés de pantalles imposa la pregunta per allò que se'ns *impedeix veure* fora del circuit virtual i a través de la nostra percepció –abans que per allò que se'ns facilita–.

Tres claus planetàries dels manifestos del Tercer Cine per a avui

En el context de la incertesa sobre un suïcidi polític, de la retirada de la certesa d'altres mons possibles, de la confusió entre històries “vertaderes” i l'excés no processable d'imatges, els manifestos del Tercer Cine cobren rellevància precisament amb el seu “missatge d'època”: com a documents d'aquesta “altra” imaginació pincen el “pensament únic” d'aquest moment històric⁴, trenquen l'«esforç de normalització i de concentració [de] la lògica econòmica liberal», per citar el *Manifest Documental* de 1995 que apareix a la col·lecció *Ver y Poder* de Jean-Louis Comolli (2007: 210-211).

Em concentro aquí només en tres de les moltes preocupacions unificadores i planetàries dels manifestos que esquerden el nostre pensament “únic”: la proposta del canvi de la relació entre autor i espectador (amb el seu conseqüent canvi de les condicions de producció i circulació d'històries visuals); l'imperatiu de transformar la realitat filmada en quelcom intel·ligible primer i criticable conseqüentment; la crida al fet que aquesta intel·ligibilitat s'aconsegueixi anant a contrapèl de les formes narratives dominants, que només contribueixen a transformar l'autor en potència en tot ésser humà en un espectador passiu.

La primera clau planetària que esmento –que l'espectador esdevingui autor– recorre tots els manifestos del Tercer Cine i és un clar eco de la famosa frase de Fanon: «tot espectador és un covard o un traïdor» (FANON, 1961/1974: 182) (molt utilitzada per Solanas i Getino, no només a *La hora de los hornos*, sinó en els anuncis de les projeccions de la pel·lícula). Es va traduir en moltes formulacions: defensar el dret de tots a ser protagonistes de la història, filmar un cinema “per a i amb” el poble, recuperar la “veu dels sense veu” a través dels seus testimonis, narrar “des de la perspectiva popular”, preferir la producció sense recursos, els formats del Super8 i 16mm, els espais naturals i els actors no professionals. Sobretot, el somni que algun dia tots tinguessin càmeres –somni d'altra

banda present ja des dels anys vint, recordi's Vertov i les càmeres per als seus “kinocs”–. El manifest de García Espinosa *Por un cine imperfecto* és potser el que atorga més espai a imaginar el futur en contra de tota especialització en cinema: «és just seguir desenvolupant especialistes de cinema?», es preguntava retòricament el cineasta, i imaginava «què succeeix si el desenvolupament del video-tape soluciona la capacitat inevitablement limitada dels laboratoris, si els aparells de televisió i la seva possibilitat de “projectar” amb independència de la planta matriu fan innecessària la construcció a l'infinit de sales cinematogràfiques? S'esdevé llavors no només un acte de justícia social: la possibilitat que tots puguin fer cinema [...] Del que es tracta ara és de saber si comencen a existir les condicions perquè aquests espectadors es converteixin en autors. [...] Si cada vegada participa més, a on arribarà? No deixarà, llavors, de ser espectador? No és aquest o no ha de ser aquest, almenys, el desenllaç lògic?» (GARCÍA ESPINOSA, 1969)⁵.

García Espinosa s'avançava a la difusió de tecnologies digitals i xarxes socials d'avui, que per a molts signifiquen l'arribada d'aquest tren tan anhelat de la “democratització” del cinema. Semblaria que els manifestos del Tercer Cine són “d'època” quant a aquesta proposta de democratització. Finalment el cinema s'accedeix a costos baixíssims, la distribució es realitza per circuits informals, la producció d'històries apel·la a tècniques improvisades a mig camí de la ficció i del documental, i apareixen actors no professionals de tots i cadascun dels camins de la vida en una multiplicitat de comunitats abans invisibles. En alguns casos l'accés massiu s'ha fet política estatal (consideri's l'Agència Plurinacional de Comunicació a Bolívia). Els formats digitals han potencialitzat l'aparició d'altres maneres d'explicar històries visuals.

Però no convé esborrar les imatges que filma Dirdamal: els joves que van en el “tren de la mort” cap a la frontera nord de Mèxic no estenen la mà per filmar el tren amb els seus mòbils: l'estenen per rebre la *tortilla* que les senyores mexicanes els preparen a cada estació del tren en el seu pas cap al nord. Dirdamal ho capta en el minut 58 de *De nadie*, quan la caritativa senyora que dona menjar als emigrants plora davant de la càmera: «vosaltres no sofriu, ho teniu tot, teniu menjar, un sostre, una mama, un papa, ells no tenen res». Si l'assumpte era “ser amo i protagonista” de la producció artística, qui posseeix càmeres digitals, connexions d'Internet, telèfons intel·ligents, accés a les xarxes socials de difusió i creació d'informació?

4. Recordo aquí la frase d'Ignacio Ramonet al seu editorial de *Le Monde Diplomatique* de 1995, reapropiant-se del “pensament unidimensional” que plantejà Herbert Marcuse precisament en els seixanta.

5. El manifest fou publicat a *Cine Cubano* i és recuperable a Internet a molts llocs: veure <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/434-por-un-cine-imperfecto>. La traducció a l'anglès sense talls està a: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

Davant la pregunta de l'entrevista per a una revista digital: «Si vostè rebés 10 milions de dòlars per filmar, com els gastaria?», Dirdamal respon: «Existeix la idea que amb el format de vídeo les pel·lícules s'han democratitzat. Que pràcticament qualsevol pot agafar la seva càmera i dir el que volen dir. No crec que això sigui així. Els immigrants no tenen accés a filmar les seves pròpies pel·lícules, els indígenes tampoc. Els mitjans i el cinema estan encara controlats per aquells que tenen els diners. Amb 10 milions jo compraria càmeres i faria tallers gratis a molts grups marginals perquè puguin explicar les seves pròpies històries» (Indiewire, 2006).

Tal com no convé oblidar la qüestió de qui té en realitat les càmeres lleugeres, tampoc és convenient oblidar el sentit de l'«esdevenir autor» en els manifestos del Tercer Cine. Què és el que es filma (i el que no entra en pantalla) amb aquests milions de telèfons mòbils? Com se supera la divina temptació de la pornomiseria que tan precisament va denunciar el migmetratge colombià *Agarrando pueblo* de Luis Ospina i Carlos Mayolo el 1977? O per al cas, amb quina força heroica se supera la succió cap a l'obscur túnel de la pornoviolència, la que sedueix fins a convertir-se en «viral» a les xarxes socials? Rocha ho sospitava respecte a l'europeu voyeurista a la seva *Estética da fome*: «Amèrica Llatina lamenta les seves misèries, l'europeu conrea el gust d'aquesta misèria» (ROCHA, 1965).

Dirdamal saltà del seu lloc d'espectador sense formació acadèmica, ni fílmica, tal com podem imaginar que ho faria qualsevol avui dia i tal com García Espinosa havia pensat en la desprofessionalització: va aprendre sol, en el foc de la praxi i gràcies a la disponibilitat d'una càmera. Però no tan sol: ho va fer per decisió pròpia i després de tenir l'oportunitat d'estudiar a la universitat. Rebutjà el tipus de coneixement que aquesta institució li oferia. I quan sorgeix un poeta i cineasta *villero* com el fenomenal César González (àlies Camilo Blajaquis) a la *villa miseria* Carlos Gardel als afores de Buenos Aires, se'ns convida a sentir l'impacte del salt heroic d'aquell que va créixer en la gana i la violència, es va convertir en *chorro* (argot porteny per a «lladre»), va acabar a la presó durant cinc anys, i va aterrar de tornada a la vida com a artista. La seva increïble capacitat crítica cap al sistema que el transformà en víctima –abans que lladre voluntari– va començar (com ell narra en entrevistes) amb els gestos d'afecte d'un professor que ensenyava a la presó i a través de qui va acabar sabent qui era el Che Guevara, què era la revolució cubana, i què havia escrit Michel Foucault. Avui realitza aquell somni democràtic del Tercer Cine filmant en

suburbis amb nois dels suburbis i aconseguint espais nacionals per mostrar les seves pel·lícules. Com ell mateix diu, primer calia *comprendre*: «tenir ganes de comprendre com és aquest món i no negar-lo [...] ja saber que és així és un gran primer pas [...] un *pibe* que actua a la meua pel·lícula, i que és de la *villa*, ja per a mi és que canviï el món, cal saber veure les petites victòries». I, com ell diu, *tots* els nens de la *villa*, en definitiva, poden comprendre: n'hi ha prou amb estendre una mà⁶.

La segona clau planetària del Tercer Cine era la resposta a la pregunta de com deixar de ser espectador a través de la transformació del caos de la misèria en quelcom *intel·ligible*. Per al Tercer Cine estava codificada en el *dictum* de Rocha –«una idea al cap i una càmera a la mà»– i expressada en tots i cadascun dels seus manifestos de maneres diverses. Potser els manifestos de Birri, de Sanjinés i de Rocha van dedicar més espai a la necessitat de la tesi política sobre el filmat –la «negació» de la realitat «tal com és» de què parlava Birri–. En el millor estil de la tradició de l'avantguarda artística brasilera, Rocha equiparava a la seva *Estética da fome* les idees amb processos digestius. El «cinema digestiu» buidat d'idees i el cinema indigerible de l'«estètica» de la gana que va filmar el Cinema Novo, ple d'idees. La del manifest era una estètica amb la missió d'«entendre» la gana en la seva violència –en la seva violència sobre el cos humà, sobre la ment– i, per tant, entendre la violència com a única sortida. Així el cinema era la «galeria de famolencs»: els «personatges menjant terra, menjant arrels, robant per menjar» per *poder dir* la gana en la seva realitat. «El brasiler no menja però té vergonya de dir-ho, i, sobretot, no sap d'on ve aquesta gana»; «la nostra major misèria és que aquesta gana, essent sentida, no és compresa»; «Ni el llatinoamericà comunica la seva veritable misèria a l'home civilitzat ni l'home civilitzat comprèn la veritable misèria del llatinoamericà»; «només hi ha mentides convertides en veritat», «una sèrie d'equívocs»; «un raquitisme filosòfic», o «l'esterilitat» o «la histèria» en la manera que expliquem la nostra història, amb «discursos impetuosos» que transmetem al colonitzador, que no ens entén per la nostra manca de lucidesa: «I, si ell ens comprèn, llavors no és per la lucidesa del nostre diàleg, sinó per l'humanitarisme que la nostra informació li inspira» (ROCHA, 1965). Sanjinés va dedicar una secció sencera al tema de la «comunicació» en el seu manifest-assaig *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario* (1976). Per a Sanjinés i el grup Ukamau era imprescindible «l'estimulació de la reflexió», la capacitat de generar espais de participació en la producció i filmació per pensar col·lectivament sobre el tema en mà.

6. Hi ha moltes entrevistes a YouTube; veure per exemple [https://www.youtube.com/watch?v=-fzd9uRq9-A](https://www.youtube.com/watch?v=-fzd9uRq9-A;);

<https://www.youtube.com/watch?v=zZzum91sNiM>

Per a tots els documentalistes que esmento al principi la qüestió també és generar consciència: Dirdamal emmarca el seu *De nadie* amb una referència gairebé “bíblica” dels seixanta: ni més ni menys que Eduardo Galeano. Ofereix estadístiques i explicacions polítiques. Els experts en documentals de l'aigua abunden. Però ja no sabem si l'ordre social no se suïcida: «el problema de l'aigua no té solució».

La urgència d'avui és d'un altre contingut però la pressa és la mateixa. La clau per ser intel·ligible, la tercera clau planetària que assenyalo, estava en el tan difícil canvi de les formes, en contra de la narració psicològica que avui adopta el cinema comercial llatinoamericà al costat de les estratègies clàssiques del documental. L'enemic a *Estética da fome* era «el nostre llenguatge de llàgrimes» i «sofriment mut». Per a Rocha, aquesta no era una «lucidesa» per comunicar-se amb el colonitzador. En realitat aquest era el vell enemic també per a Vertov, que a la *Revolució* (1923) establí: «Tots els esforços, els sospirs, les llàgrimes i les esperances, totes les pregàries tenen com a únic objecte al cinema-drama» (1973: 23), enemic número u del nou cinema; i en el manifest *Kinocs: Revolució* (1923), «us dono aquest consell d'amic: alceu els ulls. Mireu al vostre voltant, Aquí està. Jo veig, els ulls de qualsevol nen veuen, com els budells i els intestins de les sensacions fortes pengen del ventre de la cinematografia que l'escola de la revolució ha traspasat» (1973: 20)⁷.

Sanjinés dedicava extensos paràgrafs referint-se a «l'elecció formal del creador» com obeint «a les seves profundes inclinacions ideològiques» i analitzava les formes com a portadores d'ideologies: «utilitzar el llenguatge sensacional dels anuncis en un treball sobre el colonialisme és una incongruència greu; l'*spot* d'un minut [...] està calculat per a l'espectador indefens». L'experiència del grup Ukamau en filmar *La sangre del cóndor* havia estat la major lliçó: havien triat preses (el primer pla per exemple) que tenien poc a veure amb la manera de mirar el món dels indígenes actuant a la pel·lícula. Sanjinés reflexiona sobre l'error del primer pla i opta pel que anomena una mirada «objectiva» per evitar imposar el punt de vista del director: una mirada «no psicològica, que faciliti la participació

i les necessitats» de cultures indígenes on la noció d'individu no predomina i un primer pla disminueix la llibertat de pensar, actuar i inventar.

Dirdamal no evita els rostres llagrimosos al tren *De nadie*, però aquests no són els emigrants que viatgen: són els que els veuen migrar, els que estan dins del sistema. Dels emigrants escoltem i veiem el que volen explicar. L'única entrevistada que plora a càmera és la que al final desapareix sense deixar rastre: una “estètica de l'absència” per a una època que no troba encara com no suïcidar-se. El documental d'Eliecer Jiménez no ofereix imatges d'aigua neta, el muntatge satura i ho explica tot. Mentrestant, el cinema comercial de “contingut social” de Quemada-Díez apel·la a l'espectacle de l'estructura dramàtica i una mica de suspens i aventura –tot i que, cal dir-ho, també acaba gairebé en una “estètica de l'absència”: en Juan es queda sol, sense amics, en el fred de la nit, en un àmbit al qual no pertany i en una feina de la qual no imaginem la sortida—. L'última escena de la ficció de Vega, *Sed*, no té humans.

Per avaluar la rellevància d'aquestes tres claus planetàries que identifico en els manifestos dels seixanta, potser cal recordar la frase del *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografías* de Mèxic (1975, Paul Leduc, Jorge Fons, Raúl Araiza, et al): «el cinema, com a activitat de l'home social, no podrà canviar sinó en la mesura que l'estructura social es modifiqui». I llavors cal pensar com apropiat-les per a un cinema que estigui a l'alçada d'un ordre social que no sabem si se suïcida, d'un règim visual que ens limita la visió fora del camp del telèfon mòbil, d'un sistema de vigilància que ens dificulta la creació d'altres mons/altres muntatges de “la ruta de l'infern” del tren, la gana i la set d'avui. Quin cinema, i quin manifest, per a l'estètica de l'absència de certes que aquesta terra no ens extingirà? La dimensió “planetària” dels manifestos dels seixanta té diverses capes geològiques: quin cinema filmar i quins manifestos escriure per fer visible la bretxa entre els exclosos i els *expulsats* sense aigua potable; per percebre el que la pantalla “democratitzada” ens oculta; per insistir que la despesa del paper dels programes de cinema ens confronta amb la necessitat d'una “geologia de la moral” que imagini un “futur que no sigui un”?⁸ •

7. Aquest paràgraf és part de la «Crida al principi de 1922» que s'inclou en el Manifest *Kinocs* i que fou publicada en la seva totalitat el 1923.

8. Em refereixo al títol del famós capítol de Deleuze i Guattari a *Mil mesetas*

(1980/2004: 47-81). Pel que fa al “futur que no sigui un” aprofito el joc de paraules amb el famós títol del llibre de Luce Irigaray *Este sexo que no es uno* (1977/2009).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BIRRI, Fernando (1962) *Cine y subdesarrollo. Cine Cubano*, N° 64. Republicat a BIRRI, Fernando (1996) *Fernando Birri: El alquimista poético-político: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007) *Ver y Poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- COOKE, John William (1973) *Peronismo y revolución*. Buenos Aires: Granica, 3a ed.
- DAVIS, Mike (2006) *Planet of Slums*. London: Verso.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Félix (1980/2004) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos. Traducció de José Vázquez Pérez.
- DORLING, Danny (2014) *Inequality and the 1%*. London: Verso.
- FANON, Frantz (1961/1974) *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducció de Julieta Campos.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1969) *Por un cine imperfecto*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 11-27). La Habana: Casa de las Américas.
- GOODMAN, Amy i GONZÁLEZ, Juan (2015) *Extended Interview with Director Diego Quemada-Díez on "La Jaula de Oro" and Migration to the U.S. Democracy Now!*, 15 de setembre de 2015. Recuperat de: https://www.democracynow.org/2015/9/15/la_jaula_de_oro_new_feature
- HARAWAY, Donna (2015) *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. *Environmental Humanities*, Vol. 6, pp. 159-165.
- Indiewire (2006) PARK CITY'06: *Tin Dirdamal: "I became a filmmaker by accident."* Indiewire, 21 de gener de 2006. Recuperat de: <http://www.indiewire.com/2006/01/park-city-06-tin-dirdamal-i-became-a-filmmaker-by-accident-77340/>
- IRIGARAY, Luce (1977/2009) *Este sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- KIRBY, Lynne (1997) *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University.
- LEDUC, Paul, ARAIZA, Raúl, CAZALS, Felipe et al. (1975) *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas. Otrocine*, Any 1, Núm. 3, juliol-setembre 1975. Recuperat de: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/571.pdf>
- PIKETTY, Thomas (2013) *Le Capital*. Paris: Éditions du Seuil.
- RAMONET, Ignacio (1995) *La pensée unique. Le Monde Diplomatique*, gener de 1995.
- ROCHA, Glauber (1965). *Eztetyka da fome. A Revolução do cinema novo* (2004) (pp. 63-67). São Paulo: Cosac Naify.
- SANJINÉS, Jorge i Grupo Ukamau (1976). *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario*. A *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) (pp. 38-73). México D.F.: Siglo XXI.
- SASSEN, Saskia (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (1986) *The Railway Journey*. Berkeley: University of California.
- VERTOV, Dziga (1973) *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos. Traducció de Francisco Llinás.

MOIRA FRADINGER

És professora associada del Departament de Literatura Comparada de la Universitat de Yale i autora de *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford University Press, 2010). Imparteix cursos de literatura, pensament i cinema llatinoamericans i europeus, així com de teoria crítica. Actualment acaba un llibre sobre les reescriptures

llatinoamericanes d'Antígona al segle XX, titulat *Antígonas: A Latin American Tradition*, i la traducció a l'anglès d'una antologia de cinc obres de teatre sobre Antígona. Addicionalment treballa en tres llibres sobre: els debats contemporanis d'identitat de gènere a l'Argentina, el Tercer Cine Llatinoamericà, i la imaginació anarquista transatlàntica.