

Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente

Reading Latin American Third Cinema manifestos today

Moira Fradinger

RESUMEN

En este ensayo establezco continuidades y discontinuidades entre nuestro contexto histórico y el contexto de los sesentas en el que se escribieron los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano, para ofrecer algunas reflexiones sobre la relevancia actual de dichos manifiestos. Establezco un recorrido mínimo de imágenes emblemáticas que el cine político y sus manifiestos vienen articulando desde sus comienzos en el siglo XX hasta nuestros días (y que giran alrededor de los trenes, el hambre y la sed), pero marco una diferencia entre el contexto del siglo XX y el actual. Mientras el siglo XX ofrecía certezas sobre otros mundos posibles, nuestro presente se caracteriza por la falta de certeza sobre la supervivencia de la especie humana en la tierra y la falta de imaginación sobre formas de organización social alternativas. Para pensar la relevancia de los manifiestos sesentistas en la incertidumbre de hoy, identifico tres ideas fundamentales que recorren todos los manifiestos del Tercer Cine. Las denomino “claves planetarias” de los manifiestos en tanto postulan su validez más allá de lo local. Se refieren a 1) la necesidad de transformar al espectador en autor, 2) el imperativo de convertir el caos de la miseria en algo inteligible, y 3) el cambio del lenguaje filmico que evite reproducir estructuras dramáticas dominantes y ofrezca la posibilidad de articular las historias visuales con un análisis político. Menciono imágenes y manifiestos de Dziga Vertov, Glauber Rocha, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, así como películas contemporáneas como las de Tin Dirdamal y Diego Quemada-Díez.

PALABRAS CLAVE

Tercer Cine, manifiestos de cine latinoamericano, cine y política, Tin Dirdamal, Dziga Vertov, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Julio García Espinosa, capitaloceno, 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.

Como decía Marx, en el futuro no habrá pintores sino hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura. (Julio García Espinosa, Por un cine imperfecto, Cuba, 1969)

La elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas. (Jorge Sanjinés, Problemas de la forma y contenido en el cine revolucionario, Bolivia, 1978)

El paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas. (Glauber Rocha, Estética del hambre, Brasil, 1965)

Vidas descartables: recorridos del hambre y la sed

2005: *De nadie*. En un eco visual de las cámaras decimonónicas de los “paseos fantasmas” que iban atadas a la máquina del tren filmando las vías desde el punto del vista del tren a velocidad¹, la liviana cámara de Tin Dirdamal enfoca las vías desde el tren, sobre un fondo negro de pedregullo, hasta que aparecen insertados en medio de ellas los créditos del documental con que captura el viaje de los migrantes centroamericanos hacia el norte. Una cita de Eduardo Galeano –«sueñan los nadies con salir de pobres»– y datos estadísticos preceden las entrevistas que siguen. Estas están segmentadas por la misma imagen de las vías del tren sobre el fondo negro y en el medio, algún dato estadístico, siempre escalofriante, de la penosa migración de los que nada tienen. A lo largo del documental, el tren en movimiento aparece cíclicamente: va cruzando fronteras – como la del sur de México desde Honduras, pasando por El Salvador–. El tren es tan protagonista como los migrantes: las tomas alternan en picado, contrapicado, del costado, desde atrás, en planos casi zenitales. Vemos migrantes en los techos del tren, en las juntas de los vagones, subiendo a medida que el tren ralentiza su paso por los pueblos. La primera meta es México. A veces se llega a la estación de la muerte antes que a alguna frontera intermedia o la frontera final de Estados Unidos. En el camino los hombres son asaltados, las mujeres violadas. Pueden ser tirados desde el techo del tren, que les corta brazos o los mata, o pueden tirarse voluntariamente ellos mismos para evitar la policía. Las entrevistas otorgan voz a los migrantes víctimas, a los testigos, y a los “expertos” que nos explican este mundo. En el minuto 50 el documental muestra una foto en blanco y negro a los migrantes que entrevista: en la foto la gente que ve pasar el tren da comida a los migrantes que desde el tren se lanzan a buscar lo ofrecido. La tradición migrante tiene larga historia, dice la foto en blanco y negro. La gente del pueblo se acostumbra a estar alerta al chiflido del tren que trae

gente y sale a dar comida. A la foto se le agrega una actuación en tiempo real del acto de caridad de una señora del pueblo. El espectador entiende con la explicación –del experto, sí, pero de la señora más todavía–. Le llaman el “lomo de la bestia”, “la ruta del infierno”, el “tren de la muerte”: el tren conector entre México y EEUU prolifera en documentales de todo tipo y también llega a Hollywood y al cine latinoamericano comercial.

2013: *La jaula de oro*. Diego Quemada-Díez ganó varios premios con la versión ficcional del tren de Dirdamal. En el minuto 53 y el 63: nuevamente la escena de la dádiva de la comida. *La jaula de oro* es la historia de tres adolescentes migrantes convertidos en los héroes de esa aventura que el espectador sigue sin respiro. Solo uno de ellos llega al norte: el espectador sufre con su dolor. La forma narrativa de Quemada-Díez es comercial, pero la estrategia del documental se siente tan viva que las imágenes a veces son ecos directos del documental de Dirdamal. Para Quemada-Díez se trata de tomar «lo mejor de la ficción y lo mejor del documental»: la estructura dramática, la actuación, pero con actores no profesionales, con testimonios reales, sobre hechos reales, en locación real. El director no da el guion de antemano a los actores de tal manera de filmar su experiencia vital –tal y como en el documental y en «la vida»– (GOODMAN y GONZÁLEZ, 2015). Y la escena de la comida inaccesible nuevamente inspiró a un director: Quemada-Díez recuerda la familia cerca de las vías del tren en Sinaloa que preparaba comida para los migrantes que llegaban con el tren a la estación.

1958. *Tire Dié*. ¿Quién no la recuerda? La «primera encuesta social filmada», precursora del Tercer Cine. ¿Quién no recuerda a esos chicos de la villa miseria en las afueras de la ciudad argentina de Santa Fe que el equipo de estudiantes de Fernando Birri filmaba mientras esperaban al tren para pedir una moneda de diez centavos a los pasajeros que miraban desde su ventana al lento compás de la máquina acercándose a la estación? Es ese tren que nos ofrece una continuidad histórica en la tradición del cine político, parándose ante la mirada de los excluidos, y que se convirtió en emblemático del Tercer Cine que llevó a la pantalla a todos sus manifiestos en los sesentas. Empezando por el manifiesto de la escuela de Santa Fe (*Cine y subdesarrollo*, 1962) que quería «mostrar la realidad tal cual es», y a la vez «negarla» (BIRRI, 1962).

Se puede hacer un recorrido similar al de la comida inaccesible con el agua inaccesible. Los documentales latinoamericanos

1. La expresión que se usa para este tipo de cine silente es “phantom rides”: véase el famoso ejemplo en North Devon de 1898 en:

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

sobre el peligro de la así llamada “guerra del agua” abundan tanto como los de los trenes de migrantes sin comida. No es para menos: si América Latina provee más de tres millones de migrantes al norte por año, también es cierto que con solo el 12% de la población mundial, tiene el 47% del agua dulce del globo. La Guerra se avecina. En el minuto 6 del corto documental *La faz de las aguas* (2012) del cubano Eliecer Jiménez Almeida, la cámara enfoca un programa de cine impreso que dice «XX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano»: está hundido bajo el agua estancada. Hasta el Nuevo Cine contamina al agua: tal y como todos aquellos productos del capital que este cine criticó durante décadas. Durante 9 minutos vemos imagen tras imagen del agua que existe pero que es inutilizable. El montaje de un reloj bajo el agua, una boca de desagüe ciudadano, una lata de cerveza flotando, una botella sin rumbo, plásticos de todo tipo, un cuervo picando un cráneo muerto en la orilla del lago, una zapatilla sobre el barro, canillas goteando, el papel bajo el agua, con música del tic tac del reloj y el correr del agua (el correr del tiempo, nuestro tiempo de minutos contados antes del desastre), nos deja los ojos saturados de agua sucia. Vamos a la canilla de la cocina y nos cuesta poner el agua en un vaso para tomarla. El corto es accesible en Vimeo y se presenta así: «Según el Foro Mundial del Agua, en Latinoamérica mueren anualmente entre 80 mil y 100 mil personas por el consumo contaminado de este líquido que es esencial para la supervivencia de todas las formas de vida. Los problemas persisten... perdemos tiempo. ¿Qué necesitamos para cuidar nuestra sed? ¡Tomar conciencia!»

Para Dirdamal se trata también de tomar conciencia para filmar el agua, tal y como filmó sobre los trenes. En el 2011 decidió filmar el documental sobre la lucha del pueblo de Cochabamba en el 2000 contra una empresa multinacional para impedir la privatización del agua: *Ríos de hombres*. Todo empieza en la sequía de 1970 que dejó a Cochabamba sin agua. La empresa a la que se le otorgó la distribución del agua aumentó las tarifas un 400% y hasta «privatizó» el agua de lluvia al prohibir su colección por parte de los habitantes. El pueblo peleó y ganó. Dirdamal quería ser parte de la lucha y darle la voz al pueblo. Sin embargo en el proceso de la investigación documental tomó (el agua de la) conciencia y tuvo que retroceder en su optimismo: el agua de lluvia no se «privatizó». Se había tratado de una metáfora utilizada políticamente. El pueblo creyó mentiras útiles a otro grupo de poder, explica el documental. Y el agua terminó siendo «como petróleo»: está contaminada, dice un hombre en el minuto 37. En el minuto 61, con tristeza

dice un hombre: «el problema del agua potable no tiene solución»; en el minuto 67 escuchamos otro hombre: «un día el planeta Tierra se va a cansar de nosotros y nos va a echar al revés, extinguiendo a todo lo que es el sistema humano».

También el agua fue a Hollywood pero en forma de melodrama: la galardonada *También la lluvia* (2010) se filmó en Bolivia con el equipo de Icíar Bollaín, pero con la estructura dramática de héroes, lágrimas, y salvaciones. Distinta forma escogió el chileno Juan Esteban Vega para su ficción sobre la guerra del agua en 2013: la película se llama *Sed* y es un casi-homenaje a Glauber Rocha. Un pueblo minero en el desierto trabaja y recibe como sueldo, tal parece, agua. Las imágenes de la aridez queman los ojos. Hay colores sepia y muchas ropas rajadas y gente sucia. Hay un santo crucificado en el desierto también, al mejor estilo de una cita al Cinema Novo brasilero. Una familia andrajosa genera su pequeña utopía: juntar agua hasta cultivar un huertito propio. Junto al huerto hacen una choza de cartón y lata al lado. Pero la última toma es la casa que se ha quedado con el huerto pero inexplicablemente vacía de humanos.

1959. *Araya*. La película de 3 horas de la que Jean Renoir no quería que su directora Margot Benacerraf cortara ni una sola imagen de las que había filmado bajo el sol rajante en las salineras de la península venezolana. Las imágenes del desierto, la sequía, la sed, los animales muertos, son tan inspiradoras en los comienzos del Tercer Cine como los trenes. Piénsese en la pionera de estas imágenes: la cabra muerta en la playa salinera (minuto 49) bajo la luz del sol ardiente de *Araya*. *Araya* inspiró a Rocha para filmar en el sertón nordestino: recordemos la mirada severa de Manuel sobre los dos primeros planos de los dientes y de las cuencas de los ojos, llenos de moscas, de un caballo muerto tirado en el desierto al comienzo (minuto 2) de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964). Y por supuesto en la terrible sequía que mata los animales que encuentra Fabiano en su nómada andar por el nordeste en *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Como para Birri, la cuestión era el cambio de esa realidad terrible: el desierto que deviene mar en la película de Rocha, o el último diálogo de Fabiano con su esposa en la de dos Santos, en el que ambos concuerdan que no podrán subsistir siendo menos que animales.

Si se ha dicho que el tren es una gran metáfora de la modernidad y el cine, si en realidad el cine comienza filmando la llegada del tren a la estación incluso en las actualidades silentes

2. Véase el cine de Cinematografía Valle (de Federico Valle) en Argentina. Para un estudio sobre cine y tren, ver KIRBY, 1997. Véase el muy citado libro

para comparaciones entre modernidad, trenes y cine *The Railway Journey* (SCHIVELBUSCH, 1996).

de América Latina², tal vez el montaje de imágenes de sed y hambre alrededor del tren de la modernidad que llega a la estación diferenciando entre los que están adentro y los que quedaron fuera, sea una metáfora para la tradición crítica del documental (o “docu-ficción”) político desde sus comienzos. Me refiero aquí a la sed y el hambre de los comienzos del siglo XX. Los primeros minutos del primer *Kino Pravda* que Dziga Vertov filmó en 1922 condensan imágenes de hambre y sed bajo, sobre, alrededor del tren. El cartel del inicio dice: «salven a los niños hambrientos». Estamos en la estación de tren de Melekes; vemos a famélicos niños buscando migajas de comida en la tierra cerca de las vías del tren; un techo de paja destruido porque la paja ha sido comida por los hambrientos; un hombre desde dentro del tren que vuelca desechos de la cocina hacia la tierra para que los niños los encuentren y coman; otros niños desnutridos esperando en vagones y andenes la llegada de un “tren sanitario” desde Moscú con comida, ropa y médicos. Es la hambruna de 1921-22 en la región del Volga. Es la “actualidad” de la tradición documental desde sus principios. Y es también el deseo de otro mundo que alimenta la tradición del documental político: en el mismo *Kino Pravda*, la secuencia que sigue es una suerte de solución al hambre. Vemos cómo funcionarios públicos en la iglesia confiscan sus metales preciosos para financiar la comida de los pobres –el cartel nos dice «cada perla salva un niño»–.³

Leer manifiestos entre las incertidumbres de hoy y las certidumbres de los sesentas

Si para reflexionar hoy sobre los manifiestos políticos del Tercer Cine latinoamericano de los sesentas me inspira la continuidad histórica de ciertas imágenes de trenes, de hambre y sed en la tradición del cine político desde los años veinte hasta hoy –continuidad tal vez capturada en el inolvidable título del manifiesto de Glauber Rocha *Estética del hambre* (*Estética da fome*, 1965)– no es simplemente porque nuestras imágenes del siglo XXI muestran que la modernidad nunca llega, que el desarrollo del capitalismo agudiza miserias, y que hoy en día ya no solo excluye millones de vidas sino que también las expulsa de los espacios vitales globales, para utilizar la distinción entre exclusión y expulsión de la socióloga Saskia Sassen en su último libro *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy* (2014). Pongamos otros ejemplos para captar esta ansiedad del momento: Thomas Piketty (*Le Capital*, 2013) habla de un nuevo tipo de concentración de la riqueza que nos retorna al pasado antes de la Primera Guerra Mundial; Mike Davis considera que vivimos en «un planeta de villas miseria»

como resultado de la economía neoliberal post setentas (*Planet of Slums*, 2006); el reciente libro de Danny Dorling lo resume preguntando si la sociedad puede realmente soportar el gasto (“afford”) del “1%” (*Inequality and the 1%*, 2014) sin colapsar. En este panorama, ¿en qué sentido se podría decir hoy que el deseo de los manifiestos del Tercer Cine de “dar la voz a los sin voz” se ha perdido entre los que poseen medios para hacer cine independiente? Creo que en ninguno. Afirmar lo contrario sería caer en el cinismo tan útil a que la maquinaria siga intacta.

La singular urgencia de nuestro presente sobrepasa el imperativo que en algunos de los manifiestos de los sesentas se presentaba como la necesidad de universalizar el incipiente “socialismo” de época. La nuestra es una urgencia producto de la experiencia que yo ubicaría en una desestabilización de un régimen de certezas que regía el comienzo del cine político en los años veinte, entre los rusos y alemanes, y continuaba hasta el Tercer Cine de los sesentas en el “sur global” (sin dejar de lado algún cine independiente europeo): certezas que muchos llamarían un “discurso de época” pero que por eso mismo y paradójicamente, creo yo, contienen el germen de una intervención necesaria que quizás simplemente necesite nueva jerga manifestante.

¿Qué intento transmitir con “desestabilización de un régimen de certezas”? Los manifiestos de los sesentas pudieron ser relevantes en su época porque acompañaron los movimientos sociales de entonces, pero también porque retomaron las claves planetarias de una tradición anterior: la de los manifiestos de los veinte. Tal vez no cabe pensar tanto aquí en la utópica misión que alguien como Vertov otorgara al “cine-ojo” en tanto superación del “ojo humano”: tal y como expresara en la *Resolución del Consejo de los Tres* (1923), «nosotros violentábamos la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo [...] liberamos la cámara y la hacemos funcionar en una dirección opuesta, muy alejada ya de la copia. Mostremos la puerta a las debilidades del ojo humano» (VERTOV, 1973: 20-21). Los manifiestos de los sesentas se orientaron hacia liberar al ojo pero no para ampliar la percepción acorde con la mecánica de la máquina (vertoviana), sino para limpiar al ojo de las telarañas ideológicas que impedían «ver la realidad tal cual era» y nos forzaban a verla «como la queríamos ver» (BIRRI, 1962). Pero tal y como los rusos, los manifiestos de los sesentas se preparaban para un mundo político nuevo: para los latinoamericanos existía la certeza, nuevamente Birri, de «hacer un hombre nuevo [...] y por lo tanto un arte nuevo»;

3. Los noticieros *Kino Pravda*, como éste, se pueden ver en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=J0SjyLX9MgQ>

«y al testimoniar –críticamente– cómo es esta realidad [el cine] la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta». Los manifiestos acompañaban así a los movimientos de izquierda globales, que sostenían horizontes (antes utópicos) de igualdad y justicia social realizables en este mundo. Los manifiestos del Tercer Cine se nutren de esa imaginación “de época”.

Tal vez se visualice de golpe esta “certeza de época” con una frase de los primeros minutos de la versión filmica del manifiesto *Hacia un tercer cine* de Solanas y Getino en 1969, el famoso “film-acto” o “film-ensayo” que llamaron *La hora de los hornos* (1968). Se leen, al compás de la banda de sonido de tambores y sobre un fondo negro, carteles con letras blancas (al estilo publicitario) tales como «inventar» «organizar» «nuestra revolución», seguidos de citas de pensadores y líderes políticos de la época pasando por Aimé Césaire, Juan Domingo Perón, Scalabrini Ortiz, Frantz Fanon. Pero hay un cartel que en tanto no figura como cita, es la tesis que los cineastas comparten con la época: «ningún orden social se suicida». La frase, que aparece sin autor, corresponde sin embargo al líder político del ala izquierda del partido peronista argentino, John William Cooke (1919-1968) (ver COOKE, 1973: 121). Pero cabe aclarar lo “global” de la afirmación: Cooke refiere no sólo a la insistencia de un régimen dominante en mantenerse sino a la insistencia de la resistencia contra el régimen que no cesa de organizarse.

Esa es la certeza que hemos reemplazado con la pregunta: ¿se puede pensar hoy que ningún orden social se suicida? No me refiero sólo a los pensantes que resisten la concentración del capital, sino también a los pensantes que lo concentran: los informes de los bancos, de las corporaciones, que concuerdan con el diagnóstico agónico de nuestro desorden. Tampoco me refiero sólo a la instalación de la amenaza/incertidumbre permanente de la extinción del planeta encarnada en el código nuclear en manos de algunos mandatarios. Me refiero a postulaciones como las que menciono arriba (¿puede un orden sostener la actual exclusión social [Sassen] y concentración actual de riqueza [Dorling]?). Me refiero a la tan discutida denominación de nuestra era como “antropoceno”, que surge del consenso científico sobre el efecto aniquilador de la vida en el planeta, aunque prefiero el término de la bióloga estadounidense Donna Haraway, “capitaloceno” (HARAWAY, 2015). Para algunos esta era habría comenzado el 16 de julio de 1945 (la creación de la bomba atómica) y para otros hace 10.000 años con la agricultura. En ambas versiones, desde 1970 en adelante vemos la aceleración de la dominación que transforma hoy a toda la materia viviente en algo cuantificable (es decir, desechable si no produce ganancia). La destrucción de lo viviente es tal que se habla de la “sexta extinción masiva” de especies animales. Se avecina, por supuesto, la nuestra.

Nos falta certeza sobre el vivir a secas (no sobre el “cómo” vivir): ¿vamos hacia nuestra extinción? Tal vez lo resume el entrevistado de Dirdamal en *Ríos de hombres*: «el problema del agua no tiene solución». Dirdamal y Quemada-Díez nos ofrecen las formas estéticas que adquiere el espectro de la incertidumbre: una “estética de la ausencia” uno podría aventurar, para hacernos eco del manifiesto de la “estética del hambre” de los sesentas. Dirdamal anuncia al final de *De nadie* que ha completamente perdido el rastro de una de las migrantes que ha entrevistado: ¿estará viva María? Quemada-Díez agradece con un cartel a los 600 migrantes que participaron en el film luego del último primer plano filmado en contrapicado del único de los tres protagonistas que sobrevive el viaje en “el lomo de la bestia”. Juan sale de su trabajo de limpiador en el matadero una noche de invierno y levanta la cabeza hacia el cielo con expresión adusta: contempla lo que había sido el sueño de su compañero de ruta Chauk que fue asesinado antes de llegar, ver la nieve caer.

Las películas del Tercer Cine latinoamericano estaban estructuradas en torno al mensaje de la tradición del manifiesto: si cierto estado de cosas había tomado el rumbo equivocado, éste debía cambiar. El llamado a la acción, o directamente a las armas, era implícito o explícito. Baste recordar ejemplos emblemáticos de todo el movimiento. La famosa última escena de *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969): un medio plano en leve contrapicado de los brazos de los campesinos en alto empuñando cada uno un fusil. La primera escena de *El coraje del pueblo* (Sanjinés, 1971) con un plano general largo de columnas de obreros mineros marchando por el altiplano con la bandera boliviana en alto hacia el lugar desde donde mira la cámara: el punto de vista de la policía militar situada en lo alto de una colina dispuesta a disparar sus metralletas. Hasta quizás valga recordar escenas de ese animal excepcional dentro del Tercer Cine que era el Cinema Novo brasileiro, como la alegórica toma al final de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en la que Rocha transforma en imagen el tema musical de Sérgio Ricardo (la utopía de «o sertão vai virar mar») cortando un plano general del desierto nordestino y convirtiéndolo en un plano general de las aguas de mar tocando la costa.

La inmersión en nuestra incertidumbre sobre la vida se realiza en otro contexto no presente en los sesentas: otro rasgo de la impotencia, esta vez la de procesar excesos nunca vistos de imágenes y comunicaciones. Por un lado confrontamos el exceso sin precedentes de la producción de “noticias” en redes sociales que algunos han dado en llamar “políticas de post-verdad” y la demanda de transparencia en la comunicación (fenómenos como WikiLeaks) dado el incremento de políticas de control ocultas. Por otro lado la proliferación in-frenable de imágenes de tecnología celular de alcance masivo: imágenes

“basura” en tanto terminan depositadas en vertederos de imágenes, o simplemente desapareciendo en el instante en que son vistas (aplicaciones como *snapchat* en telefonía celular). Este exceso de pantallas impone la pregunta por lo que se nos *impide ver* fuera del circuito virtual y a través de nuestra percepción –antes que por lo que se nos facilita–.

Tres claves planetarias de los manifiestos del Tercer Cine para hoy

En el contexto de la incertidumbre acerca de un suicidio político, del retiro de la certeza de otros mundos posibles, de la confusión entre “verdaderas” historias y el exceso no procesable de imágenes, los manifiestos del Tercer Cine cobran relevancia precisamente con su “mensaje de época”: como documentos de esa “otra” imaginación punzan el “pensamiento único” de este momento histórico⁴, rompen el «esfuerzo de normalización y de concentración [de] la lógica económica liberal», para citar el *Manifiesto Documental* de 1995 que aparece en la colección *Ver y Poder* de Jean-Louis Comolli (2007: 210-211).

Me concentro aquí sólo en tres de las muchas preocupaciones unificadoras y planetarias de los manifiestos que resquebrajan nuestro pensamiento “único”: la propuesta del cambio de la relación entre autor y espectador (con su consecuente cambio de las condiciones de producción y circulación de historias visuales); el imperativo de transformar la realidad filmada en algo inteligible primero y criticable consecuentemente; el llamamiento a que dicha inteligibilidad se logre yendo a contrapelo de las formas narrativas dominantes que sólo contribuyen a transformar al autor en potencia en todo ser humano en un pasivo espectador.

La primera clave planetaria que menciono –que el espectador devenga autor– recorre todos los manifiestos del Tercer Cine y es un claro eco de la famosa frase de Fanon: «todo espectador es un cobarde o un traidor» (FANON, 1961/1974: 182) (muy utilizada por Solanas y Getino, no sólo en *La hora de los hornos*, sino en los anuncios de las proyecciones de la película). Se tradujo en muchas formulaciones: defender el derecho de todos a ser protagonistas de la historia, filmar un cine “para y con” el pueblo, recuperar la “voz de los sin voz” a través de sus testimonios, narrar “desde la perspectiva popular”, preferir la producción sin recursos, los formatos del Super8 y 16mm, los espacios naturales y los actores no profesionales. Sobre todo, el sueño de que algún día todos tuvieran cámaras –sueño por

demás presente ya desde los años veintes, recuérdese a Vertov y las cámaras para sus “kinocs”–. El manifiesto de García Espinosa *Por un cine imperfecto* es tal vez el que otorga más espacio a imaginar el futuro en contra de toda especialización en cine: «¿es justo seguir desarrollando especialistas de cine?», se preguntaba retóricamente el cineasta, e imaginaba «¿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 sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine [...] De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. [...] ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico?» (GARCÍA ESPINOSA, 1969)⁵.

García Espinosa se adelantaba a la difusión de tecnologías digitales y redes sociales de hoy, que para muchos significan la llegada de ese tren tan ansiado de la “democratización” del cine. Pareciera ser que los manifiestos del Tercer Cine son “de época” en cuanto a esta propuesta de democratización. Finalmente el cine se accede a bajísimos costos, la distribución se realiza por circuitos informales, la producción de historias apela a técnicas improvisadas a medio camino de la ficción y del documental, y aparecen actores no profesionales de todos y cada uno de los caminos de la vida en una multiplicidad de comunidades antes invisibles. En algunos casos el acceso masivo se ha hecho política estatal (considérese la Agencia Plurinacional de Comunicación en Bolivia). Los formatos digitales han potencializado la aparición de otros modos de contar historias visuales.

Pero no conviene borrar las imágenes que filma Dirdamal: los jóvenes que van en el “tren de la muerte” hacia la frontera norte de México no extienden la mano para filmar el tren con sus celulares: la extienden para recibir la tortilla que las señoras mexicanas les preparan en cada estación del tren en su paso hacia el norte. Dirdamal lo capta en el minuto 58 de *De nadie*, cuando la caritativa señora que da comida a los migrantes llora en frente de la cámara: «ustedes no sufren, tienen todo, tienen comida, un techo, una mama, un papa, ellos no tienen nada». Si el asunto era “ser dueño y protagonista” de la producción

4. Recuerdo aquí la frase de Ignacio Ramonet en su editorial de *Le Monde Diplomatique* de 1995, re-apropiándose del “pensamiento unidimensional” que planteara Herbert Marcuse precisamente en los sesentas.

5. El manifiesto fue publicado en *Cine Cubano* y es recuperable en internet en muchos sitios: véase <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/434-por-un-cine-imperfecto>. La traducción al inglés sin cortes está en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

artística, ¿quién posee cámaras digitales, conexiones de Internet, teléfonos inteligentes, acceso a las redes sociales de difusión y creación de información? Ante la pregunta de la entrevista para una revista digital: «Si Ud recibiera 10 millones de dólares para filmar, ¿cómo los gastaría?», Dirdamal responde: «Existe la idea de que con el formato de video las películas se han democratizado. De que prácticamente cualquiera puede agarrar su cámara y decir lo que quieren decir. No creo que esto sea así. Los inmigrantes no tienen acceso a filmar sus propias películas, los indígenas tampoco. Los medios y el cine están todavía controlados por aquellos que tienen el dinero. Con 10 millones yo compraría cámaras y daría talleres gratis a muchos grupos marginales para que puedan contar sus propias historias» (*Indiewire*, 2006).

Tal y como no conviene olvidar la cuestión de quién tiene en realidad las cámaras livianas, tampoco es conveniente olvidar el sentido del “devenir autor” en los manifiestos del Tercer Cine. ¿Qué es lo que se filma (y lo que no entra en pantalla) con esos millones de teléfonos celulares? ¿Cómo se supera la divina tentación de la pornomiseria que tan precisamente denunciara el medimetraje colombiano *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y Carlos Mayolo en 1977? O para el caso, ¿con qué fuerza heroica se supera la succión hacia el oscuro túnel de la pornoviolencia, la que seduce hasta convertirse en “viral” en las redes sociales? Rocha lo sospechaba con respecto al europeo voyeurista en su *Estética del hambre*: «América Latina lamenta sus miserias, el europeo cultiva el gusto de esta miseria» (ROCHA, 1965).

Dirdamal saltó de su lugar de espectador sin formación académica, ni fílmica, tal y como podemos imaginar que lo haría cualquiera hoy en día y tal y como García Espinosa había pensado en la desprofesionalización: aprendió solo, en el fuego de la praxis y gracias a la disponibilidad de una cámara. Pero no tan solo: lo hizo por decisión propia y después de tener la oportunidad de estudiar en la universidad. Rechazó el tipo de conocimiento que dicha institución le ofrecía. Y cuando surge un poeta y cineasta “villero” como el fenomenal César González (alias Camilo Blajakis) en la villa miseria Carlos Gardel de las afueras de Buenos Aires, se nos invita a sentir el impacto del salto heroico de aquel que creció en el hambre y la violencia, se convirtió en “chorro” (jerga porteña para “ladrón”), terminó en la cárcel por cinco años, y aterrizó de vuelta en la vida como artista. Su increíble capacidad crítica con respecto al sistema que lo transformó en víctima –antes que ladrón voluntario– comenzó (como él narra en entrevistas) con los gestos de afecto de un profesor que enseñaba en la prisión y a través de

quien terminó sabiendo quién era el Che Guevara, qué era la revolución cubana, y qué había escrito Michel Foucault. Hoy realiza ese sueño democrático del Tercer Cine filmando en villas con chicos de las villas y consiguiendo espacios nacionales para mostrar sus películas. Como él mismo dice, había primero que comprender: «tener ganas de *comprender* cómo es este mundo y no negarlo [...] ya saber que es así es un gran primer paso [...] un pibe que actúa en mi película, y que es de la villa, ya para mí es que cambie el mundo, hay que saber ver las pequeñas victorias». Y, como él dice, *todos* los niños de la villa, en definitiva, pueden comprender: basta tender una mano⁶.

La segunda clave planetaria del Tercer Cine era la respuesta a la pregunta de cómo dejar de ser espectador a través de la transformación del caos de la miseria en algo *inteligible*. Para el Tercer Cine estaba codificada en el *dictum* de Rocha –«una idea en la cabeza y una cámara en la mano»– y expresada en todos y cada uno de sus manifiestos de maneras diversas. Tal vez los manifiestos de Birri, de Sanjinés y de Rocha le dedicaron más espacio a la necesidad de la tesis política sobre lo filmado –la «negación» de la realidad «tal cual es» de que hablaba Birri–. En el mejor estilo de la tradición de la vanguardia artística brasilera, Rocha equiparaba en su *Estética del hambre* las ideas con procesos digestivos. El «cine digestivo» vaciado de ideas y el cine indigerible de la «estética» del hambre que filmó el Cinema Novo, lleno de ideas. La del manifiesto era una estética cuya misión era «entender» el hambre en su violencia –en su violencia sobre el cuerpo humano, sobre la mente– y por ende, entender la violencia como única salida. Así el cine era la «galería de hambrientos»: los «personajes comiendo tierra, comiendo raíces, robando para comer» para *poder decir* el hambre en su realidad. «El brasileño no come pero tiene vergüenza de decirlo, y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre»; «nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido»; «Ni el latinoamericano comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende la verdadera miseria del latinoamericano»; «sólo hay mentiras elaboradas de verdad», «una serie de equívocos»; «un raquitismo filosófico», o a «la esterilidad» o «la histeria» en la manera en que contamos nuestra historia, con «discursos impetuosos» que transmitimos al colonizador, que no nos entiende por nuestra falta de lucidez: «Y, si él nos comprende, entonces no es por la lucidez de nuestro diálogo, sino por el humanitarismo que nuestra información le inspira» (ROCHA, 1965). Sanjinés dedicó una sección entera al tema de «comunicación» en su manifiesto-ensayo *Problemas de la forma*

6. Hay muchas entrevistas en Youtube; véase por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=-fzd9uRq9-A>;

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

y del contenido en el cine revolucionario (1976). Para Sanjinés y el grupo Ukamau era imprescindible «la estimulación de la reflexión», la capacidad de generar espacios de participación en la producción y filmación para pensar colectivamente sobre el tema en mano.

Para todos los documentalistas que menciono al principio la cuestión también es generar conciencia: Dirdamal enmarca su *De nadie* con una referencia casi “bíblica” de los sesentas: nada menos que Eduardo Galeano. Ofrece estadísticas y explicaciones políticas. Los expertos en documentales del agua abundan. Pero ya no sabemos si el orden social no se suicida: «el problema del agua no tiene solución».

La urgencia de hoy es de otro contenido pero de igual premura. La clave para ser inteligible, la tercera clave planetaria que señalo, estaba en el tan difícil cambio de las formas, en contra de la narración psicológica que hoy adopta el cine comercial latinoamericano junto a las estrategias clásicas del documental. El enemigo en *Estética del hambre* era «nuestro lenguaje de lágrimas» y «sufrimiento mudo». Para Rocha, esa no era «lucidez» para comunicarse con el colonizador. En realidad este era el viejo enemigo para Vertov también, que en la *Revolución* (1923) establecía: «Todos los esfuerzos, los suspiros, las lágrimas y las esperanzas, todas las plegarias tienen como único objeto al cine-drama» (1973: 23), enemigo número uno del nuevo cine; y en el manifiesto *Kinocs: Revolución* (1923), «os doy este consejo de amigo: alzad los ojos. Mirad a vuestro alrededor, Aquí está. Yo veo, los ojos de cualquier niño ven, cómo las tripas y los intestinos de las sensaciones fuertes cuelgan del vientre de la cinematografía que la escuela de la revolución ha traspasado» (1973: 20)⁷.

Sanjinés dedicaba extensos párrafos refiriéndose a «la elección formal del creador» como obedeciendo «a sus profundas inclinaciones ideológicas» y analizaba las formas como portadoras de ideologías: «utilizar el lenguaje sensacional de los comerciales en un trabajo sobre el colonialismo es una incongruencia grave; el *spot* de un minuto [...] está calculado para el espectador indefenso». La experiencia del grupo Ukamau al filmar *La sangre del cóndor* había sido la mayor lección: habían elegido tomas (el primer plano por ejemplo) que tenían poco que ver con la manera de mirar el mundo de los indígenas actuando en la película. Sanjinés reflexiona sobre el error del primer plano y opta por lo que llama una mirada

«objetiva» para evitar imponer el punto de vista del director: una mirada «no psicológica, que facilite la participación y las necesidades» de culturas indígenas en donde la noción de individuo no predomina y un primer plano disminuye la libertad de pensar, actuar e inventar.

Dirdamal no evita los rostros lagrimosos en el tren *De nadie*, pero estos no son los migrantes que viajan: son los que los ven migrar, los que están dentro del sistema. De los migrantes escuchamos y vemos lo que quieren contar. La única entrevistada que llora hacia la cámara es la que al final desaparece sin dejar rastro: una “estética de la ausencia” para una época que no encuentra todavía cómo no suicidarse. El documental de Eliecer Jiménez no ofrece imágenes de agua limpia, el montaje satura y lo explica todo. Mientras tanto, el cine comercial de “contenido social” de Quemada-Díez apela al espectáculo de la estructura dramática y un poco de suspenso y aventura –aunque cabe decirlo, termina también casi en una “estética de la ausencia”: Juan se queda solo, sin amigos, en el frío de la noche, en un ámbito al que no pertenece y en un trabajo del cual no imaginamos la salida–. La última escena de la ficción de Vega, *Sed*, no tiene humanos.

Para evaluar la relevancia de estas tres claves planetarias que identifiqué en los manifiestos de los sesentas, tal vez cabe recordar la frase del *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografías de México* (1975, Paul Leduc, Jorge Fons, Raúl Araiza, et al): «el cine, como una actividad del hombre social no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique». Y entonces cabe pensar cómo apropiarnos para un cine que esté a la altura de un orden social que no sabemos si se suicida, de un régimen visual que nos limita la visión fuera del campo del teléfono celular, de un sistema de vigilancia que nos dificulta la creación de otros mundos/otros montajes de “la ruta del infierno” del tren, el hambre y la sed de hoy. ¿Qué cine, y qué manifiesto, para la estética de la ausencia de certezas de que esta tierra no nos extinguirá? Lo “planetario” de los manifiestos de los sesentas tiene varias capas geológicas: ¿qué cine filmar y qué manifiestos escribir para hacer visible la brecha entre los excluidos y los *expulsados* sin agua potable; para percibir lo que la pantalla “democratizada” nos oculta; para insistir en que el gasto del papel de los programas de cine nos confronta con la necesidad de una “geología de la moral” que imagine un “futuro que no sea uno”?⁸ •

7. Este párrafo es parte del «Llamado al principio de 1922» que se incluye en el Manifiesto *Kinocs* y que fue publicado en su totalidad en 1923.

8. Me refiero al título del famoso capítulo de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*

(1980/2004: 47-81). En cuanto al “futuro que no sea uno” aprovecho el juego de palabras con el famoso título del libro de Luce Irigaray *Este sexo que no es uno* (1977/2009).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRRI, Fernando (1962) *Cine y subdesarrollo. Cine Cubano*, Nº 64. Republicado en 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, 3ra ed.
- DAVIS, Mike (2006) *Planet of Slums*. London: Verso.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980/2004) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos. Traducción 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. Traducción de Julieta Campos.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1969) *Por un cine imperfecto*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 11-27). La Habana: Casa de las Américas.
- GOODMAN, Amy y 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 septiembre de 2015. Recuperado 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 enero de 2006. Recuperado 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*, Año 1, Núm. 3, julio-septiembre 1975. Recuperado 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*, enero de 1995.
- ROCHA, Glauber (1965). *Eztetyka da fome. En Revolução do cinema novo* (2004) (pp. 63-67). São Paulo: Cosac Naify.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1976). *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario*. En *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. Traducción de Francisco Llinás.

MOIRA FRADINGER

Es profesora asociada del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Yale y autora de *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford University Press, 2010). Enseña cursos de literatura, pensamiento y cine latinoamericanos y europeos, así como de teoría crítica. Actualmente termina un libro sobre las reescrituras latinoamericanas de Antígona en el siglo XX,

titulado *Antígonas: A Latin American Tradition* y la traducción al inglés de una antología de cinco obras de teatro sobre Antígona. Adicionalmente trabaja en tres libros sobre: los debates contemporáneos de identidad de género en la Argentina, el Tercer Cine Latinoamericano, y la imaginación anarquista transatlántica.